

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. Access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.

Andrés Martínez

El exterior como prolongación de la casa

Los espacios intersticiales en clave tipológica,
a través de dos obras de Coderch y De la Sota



Tesis presentada para obtener el título de Doctor
por la Universitat Politècnica de Catalunya

Departamento de Proyectos Arquitectónicos
Director: Carlos Martí Arís. Codirector: Víctor Brosa Real

Barcelona, Junio de 2011

ÍNDICE

<i>Parte, capítulo y sub-capítulo</i>	<i>Nº de página</i>
PARTE I. MANUSCRITO	9
Capítulo 1º: <u>El exterior como prolongación de la casa</u> (<i>hipótesis</i>)	11
a) Introducción	13
b) En busca de una herramienta tipológica	25
c) Elección de los autores y las obras	35
d) Metodología de análisis y comparativa	43
Capítulo 2º: <u>La casa Gili</u> (<i>refutación de la hipótesis —primera parte—</i>)	53
a) El encargo como inspiración	55
b) Varias obras que conforman un solo proyecto	73
c) ¿Patio, pasillo, o galería?	85
d) Sitges, una mañana de invierno	103
Capítulo 3º: <u>La casa Guzmán</u> (<i>refutación de la hipótesis —segunda parte—</i>)	113
a) Sobre el Jarama, bajo la lluvia	115
b) Los espacios intermedios en la casa Guzmán	129
c) El proceso de proyecto y obra	147
d) De Madrid a Pontevedra	165
Capítulo 4º: <u>Cruces y proyecciones</u> (<i>verificación de la hipótesis</i>)	181
a) Estudio comparativo de las dos casas	183
b) Verificación a otra escala: los edificios Compositor Bach y Gondomar	199
c) Consecuencias sobre el tipo	225
d) A modo de conclusión	239
Bibliografía	257
Procedencia de las imágenes	261
PARTE II: ANEXO DOCUMENTAL	263
A. <u>La Casa Gili</u> (fichas A01-A61)	265
B. <u>La Casa Guzmán</u> (fichas B01-B45)	267
C. <u>Los edificios Compositor Bach y Gondomar</u> (fichas C01-C45)	333
D. <u>Otras obras</u> (fichas D01-D13)	381
<i>(final)</i>	443

AGRADECIMIENTOS

Estoy en deuda con las siguientes personas:

Con Elvira Coderch Giménez y Pablo Twose Valls, por ayudarme a aclarar ciertas cuestiones biográficas sobre su padre (la primera) y abuelo (el segundo), y por permitirme el uso de material fotográfico familiar (Elvira).

Con Carles Fochs y Teresa Couceiro, por facilitarme el acceso a las colecciones de la casa Gili y el edificio Compositor Bach (en el Arxiu Coderch, el primero) y la casa Guzmán y el edificio Gondomar (en la Fundación Alejandro de la Sota, la segunda).

Con Gustau Gili Galfetti, Moisés Puente, Víctor López Cotelo y Paco Mínguez, por dejarse entrevistar en torno a la implicación de cada uno (ya fuera en su uso, publicación, proyecto u obra) en las casas Gili o Guzmán. Gustau, además, me ha proporcionado varios documentos de su archivo fotográfico personal y autorizado su reproducción.

Con Víctor Brosa, por interesarse por esta tesis y acceder a su co-dirección.

Especialmente, con Enrique de Guzmán, propietario de la casa Guzmán, por el tiempo que me ha dedicado y por desvelarme una colección de documentos inéditos sobre ella.

Y por encima de todo ello, con Carles Martí, director de esta tesis: me siento muy afortunado de haber podido hacer este trabajo junto a él.

Para mi madre

PARTE I.
MANUSCRITO

Capítulo 1º

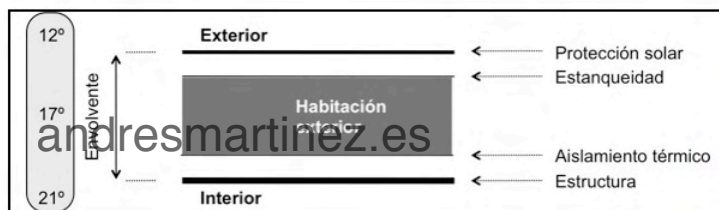
"El exterior como prolongación de la casa"

"Durante todos estos años, tenía un sentimiento de dirección, de ir en línea recta hacia algo concreto. Es muy difícil describir ese sentimiento, pero yo lo experimentaba como una especie de sobrevuelo, en cierto sentido visual."

(Albert Einstein)



Imagen 1.01. “La casa busca en el exterior un necesario desahogo [sin por ello] perder su bien más preciado, que es la privacidad”.
(Edward Hopper: "11 a.m." 1926).



1.02. Las diferentes funciones (y capas) de una envolvente en un clima mediterráneo.



1.03. “El paso de las estaciones, el ruido de la calle” desde la galería de una casa pasante en Barcelona.

a) Introducción

"El exterior como prolongación de la casa", o bien ¿"la casa como prolongación del exterior"? Hablar de espacios intermedios entre el ámbito doméstico y el mundo exterior supone necesariamente considerar ambas direcciones: la casa busca fuera un necesario desahogo, una línea de fuga, una continuidad que sirva de contrapunto a su carácter eminentemente introvertido. Pero ¡cuidado!, en esa búsqueda no deberá perder su bien máspreciado, que es la privacidad. A su vez, el entorno que la rodea trata en todo momento de introducirse en ella: lo intentará la naturaleza del jardín, que tiende a invadirla; lo hará (por supuesto) la luz; también el paso de las estaciones, o el ruido de la calle. Son cosas, algunas, de las que el interior deberá protegerse, y otras que deberá aprovechar; muchas (las que más) las utilizará en mayor o menor medida según la hora, la estación del año, o el ánimo de quien la habita. Pero haber escogido para el título, de las dos direcciones posibles, la de dentro hacia afuera, supone ya implícitamente una toma de posición sobre lo que considero debe de ser la arquitectura en sí misma, y la de la vivienda en particular.

Es una interacción ésta, casi una *diálogo*, entre la casa y su medio, que se desarrolla en un lugar muy concreto (su envolvente), y dentro de ella en lo que, de momento y de manera bastante genérica, llamaré "espacios intersticiales". De la envolvente se han ocupado con profusión las disciplinas más técnicas de la arquitectura, como la construcción; bastante menos, en cambio, las que se dedican al proyecto y su método. Lo primero es del todo comprensible, pues es en la envolvente (entendida en el sentido amplio: esa membrana entre el edificio y el ambiente exterior que cubre todo su perímetro, ya sea en fachada, cubierta, medianera o en su contacto con el terreno) donde se producen la mayoría de los intercambios energéticos, y donde se concentran muchos de los riesgos de sufrir patologías. De lo segundo (del relativo olvido de la envolvente como un recurso tipológico de proyecto, y de su recuperación) es precisamente de lo que me ocuparé en esta investigación.

Desde una óptica constructiva toda envolvente, por muy elemental que sea, debe resolver al mismo tiempo varias funciones. Primero, y primordial, las relacionadas con el *resguardo*, esto es, la estanqueidad al aire y al agua; después, y no menos importantes, aquéllas que otorgan un cierto sentido de lo *confortable*: son las que garantizan, entre otras cosas, el aislamiento térmico y acústico. A estos requisitos básicos se podrían añadir muchos más (la protección solar, el filtro para la privacidad, la relación con la estructura, la ventilación, etc.) que, junto a las múltiples posibilidades que ofrece el hueco en su diseño, amplían las opciones y combinaciones posibles hasta un número casi infinito. La construcción moderna ha sido extremadamente eficaz al lograr convertir, en menos de cien años, la primitiva y gruesa envolvente en una piel cada vez más fina, compleja, y capaz de albergar más funciones: un proceso que se ha guiado fundamentalmente por el ansia de conseguir un menor peso, a la vez que una mayor eficiencia energética. Es, sin duda, un éxito tecnológico sin precedentes, un signo indiscutible de avance científico y de prosperidad. Sin embargo, y si hacemos el esfuerzo de superar un enfoque meramente técnico, debemos preguntarnos: ¿qué es lo que ha quedado por el camino en todo este proceso?

Las fachadas se han vuelto ligeras y multi-funcionales, y con ellas se pueden obtener mejores prestaciones, aunque transmitiendo menor carga a la estructura; esto está muy bien, pero ¿porqué tan frecuentemente asimilamos estos dos avances de la envolvente con su delgadez, con que ocupen el menor grosor posible? Esta asociación parte, desde mi punto de vista, de una visión en exceso reduccionista que tiende a asociar peso con robustez; sin embargo, definiendo que podemos seguir construyendo edificios robustos sin por ello renunciar a soluciones técnicas cada vez más eficientes y menos pesadas, y ello pasa por recuperar como vivibles (y visibles) los espacios intermedios que se sitúan, precisamente, entre algunas de estas capas y funciones de la envolvente. Quien con más fortuna ha bautizado estos lugares habitables que están literalmente insertados en su interior

andresmartinez.es



Imagen 1.04. La "habitación exterior", según Christopher Alexander: un "espacio a la vez abierto y cerrado, en la que las personas se comportarían como en el interior".

andresmartinez.es

andresmartinez.es



andresmartinez.es

andresmartinez.es

1.05. Sotabanco en lo alto de la Casa de las Flores (Secundino Zuazo. Madrid, 1932).

ha sido, en mi opinión, Christopher Alexander, al hablar de *habitaciones exteriores*. Son, para Alexander, habitaciones en el sentido literal: estancias que, aunque con una inevitable componente centrípeta, funcionan engarzadas con el resto de cuartos de la casa, y cuya posición y carácter son ambos singulares (pues se ubican intercaladas entre el edificio y el jardín), constituyendo así un espacio a la vez abierto y cerrado en el que las personas se comportarían como en el interior, aunque disfrutando de “*la ventaja adicional del viento, los olores, el sol y el crujir de las hojas*”; porque “*un jardín es un sitio donde tumbarse en la hierba, mecerse (...), plantar flores, tirarle la pelota al perro. Pero hay otro modo de estar al aire libre, y un jardín no satisface esa necesidad en absoluto*”¹.

Más afortunada aun, si cabe, es la explicación que utiliza Bernard Rudofsky al asimilar las cualidades de estos espacios (que él llama *habitaciones exteriores guarnecidas*) a las del jardín histórico (el de la Antigüedad), en el cual, en contraposición con el moderno, demasiado cuidado y que sólo puede ser contemplado, se valoraba la habitabilidad y la privacidad. Dentro de este jardín primigenio, una diminuta y despreciable cantidad de terreno podía transformarse en pequeños oasis que, siempre en continuidad a la casa, constituían verdaderas habitaciones sin techo, cuartos en los cuales los materiales de muros y suelos no eran menos lujosos que los de su interior: “*(...) el uso combinado de mosaicos de piedra, losas de mármol, relieves de estuco y decoraciones murales, desde las más simples formas geométricas a los frescos más complicados, establecían un ambiente particularmente favorable a la serenidad espiritual. En cuanto al techo, allí estaba siempre el cielo, con sus cien caras diferentes*”².

Ya estemos hablando de una "habitación exterior" (por parte de Alexander y otros³), de una "exterior guarnecida" (Rudofsky), de un "lugar entre medias", o del "espacio habitable entre las cosas" (acepciones, estas dos, de Hertzberger⁴), son términos todos ellos que describen estancias muy similares, aunque no por ello exentas de matices; una variedad que resulta fácilmente verificable en una rápida consulta al diccionario sobre aquellos términos que mejor designarían en nuestro idioma a estos espacios intermedios. Así, la galería (del latín *galilaea*: pórtico, atrio) es descrita en el DRAE⁵ como una “*pieza larga y espaciosa, con muchas ventanas, o sostenida por columnas o pilares, que sirve para pasear o para colocar en ella cuadros, adornos y otros objetos*”, o como un “*corredor descubierto o con vidrieras, que da luz a las piezas interiores de la casa*; el mirador sería un “*corredor, galería, pabellón o terrado para explayar la vista*”, y también un “*balcón cerrado de cristales o persianas y cubierto con un tejadillo*”; el sotabanco, a su vez (de *sota*, debajo de, y *banco*, por hilada) es descrito como ese “*piso habitable [que queda] colocado por encima de la cornisa general de la casa*”; en Cataluña, la *eixida* (salida) se refiere al “*espacio cerrado y descubierto a un lado del edificio y en comunicación con éste*”, o, de forma muy explícita, a un “*pa-*

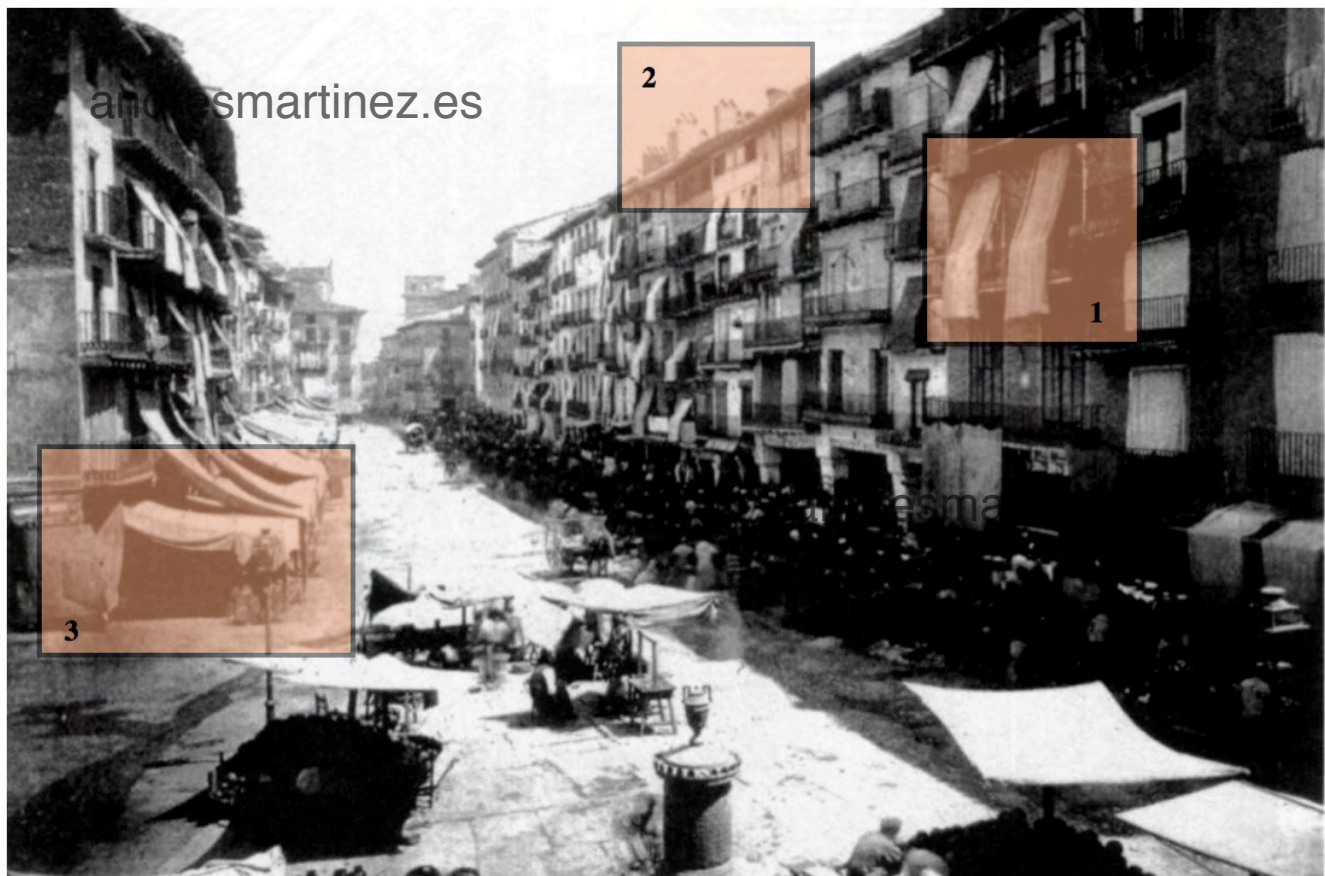
¹ Alexander, Christopher (*et alt.*): "La habitación exterior", en *A Pattern Language / Un lenguaje de patrones. Ciudades, edificios, construcciones*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1980. Págs. 671-674. (Edición original en inglés: "A Pattern Language. Towns, Buildings, Construction". Oxford University Press. Nueva York, 1977).

² Rudofsky, Bernard: "The Conditioned Outdoor Room", en *Behind the Picture Window*. Oxford University Press. Nueva York, 1955. Págs. 157-159.

³ La expresión aparece utilizada literalmente en: Fuertes, Pere; Monteys, Xavier: "Casa Collage. Un ensayo sobre la arquitectura de la casa". Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2001, texto en que los autores defienden, entre otras cosas, que “*(...) la actividad exterior de la casa puede volver a plantearse (...) por la transformación del ambiente urbano, menos ruidoso, contaminado y desértico en la actualidad*”. Pág. 134.

⁴ Hertzberger, Herman: "The In-Between" y "The Inhabitable Space between Things", ambos capítulos de *Lessons for Students on Architecture*. Uitgeverij 010 Publishers. Rotterdam, 1991. Págs. 32-39 y 176-189 respectivamente.

⁵ "Diccionario de la Real Academia Española" (DRAE). Versión en línea (www.rae.es) de la 22ª edición, 2001.



1.06. Los tres lugares en los que el ámbito doméstico se proyecta sobre la calle: en la fachada (1); en la cubierta (2); en la planta baja (3). (Escena callejera en la Calle del Mercado en Zaragoza, circa 1865).

andresmartinez.es

1.07. Portada de la edición original (1929) de "Befreites Wohnen", de Sigfried Giedion.

tio exterior de una casa”⁶. Son términos todos ellos que pertenecen no al vocabulario específicamente arquitectónico, sino al habla más habitual, en muchos casos incluso popular; son, además, un pequeño botón de muestra de una familia léxica mucho más amplia, en la cual cada acepción recoge una matiz propio, que puede referirse tanto a cuestiones de configuración de la pieza (cuántas paredes tiene, cómo son) como a localismos (elementos arquitectónicos que son característicos de unas regiones o climas y no de otros) o a su ubicación en el edificio.

Esta última cuestión es absolutamente relevante para nosotros como arquitectos: según la etimología, parece que nuestra "habitación exterior" podría ubicarse en varias partes de esa interfaz de relación entre la casa con el exterior que es la envolvente: en posición vertical, en su fachada (ahí encontraríamos la *galería* o en *mirador*); en posición horizontal, y en lo más alto, sobre su cubierta (aquí, el *sotabanco*); o también en horizontal, en el contacto con la tierra, junto a la planta baja (el *patio* o la *eixida*). Tendremos tiempo más adelante de analizar cuáles son las características y posibilidades de cada una de estas tres localizaciones. Por lo demás, no podemos dejar de constatar (no sin alegría) cómo en cada uno de estos términos, en mayor o menor medida, queda reflejado el carácter ambivalente de estos espacios respecto a su apertura (tienen "muchas ventanas", quedan "descubiertos", sin dejar de ser por ello "espacios cerrados"), a su relación con el volumen del edificio (se trata de "balcones", "pabellones", se colocan "a un lado del edificio pero en comunicación con éste", o incluso "por encima de la cornisa general de la casa"), o bien a su carácter doméstico (se habla sucesivamente de "piezas", "corredores", "pisos habitables", en los que colocar "cuadros, adornos y otros objetos", aunque sirvan para "explayar la vista"); el caso paradigmático sería el de ese "patio exterior" catalán, lo cual supone una verdadera antinomia, pues el patio es, por definición, un "espacio cerrado con paredes o galerías", interior, y al que como mucho, se puede "dejar al descubierto en las casas y otros edificios" (DRAE).

Este somero repaso etimológico deja entrever, además, otra cuestión importante: que se trata en todos los casos, de elementos de importante arraigo cultural, que es fácil asimilar con la arquitectura "tradicional", si dentro de este término genérico englobamos tanto las arquitecturas antiguas como las cultas o vernáculas. ¿Qué relación tuvo, entonces, la modernidad con este tipo de elementos? ¿Los despreció, los dejó de lado, quizás los olvidó? En absoluto, sino más bien al contrario: el Movimiento Moderno hizo de las terrazas, azoteas habitables y, en general, de la extensión de la vivienda hacia afuera uno de sus principales *leit-motiv*. No en vano su libro seminal ("Befreites Wohnen", de Sigfried Giedion⁷) se ilustra en portada, de forma muy significativa, con una escena doméstica en que una pareja, tras el almuerzo, disfruta de una relajada sobremesa en su generosa terraza. Por si no quedara del todo claro (a través de la luz cegadora que baña la escena; el aire que, se intuye, ventila generosamente la estancia a través de una puerta corredera abierta de par en par; o la actitud de los dos privilegiados inquilinos —en una hamaca, tomando un baño de sol, ella, asomándose, de puntillas y por encima de la barandilla al paisaje exterior, él—), Giedion se encarga de recordar (realzando las palabras dentro de la propia fotografía) cuáles son las tres máximas higienistas del libro, "*Licht, Luft, und Oeffnung*" (Luz, aire y apertura). Porque, además,

"(...) la consumación del prototipo sanitario [había conducido] finalmente a que los ponentes del segundo CIAM (Frankfort, 1929) adoptaran como propia la triada 'luz, aire y sol' [que provenía de la investigación sobre el sanatorio emprendida años atrás en común por médicos y arquitectos para la lucha contra la tuberculosis] y la transformaran en el

⁶ "Eixida: 1. Sortida. 2. Espai clos i descobert a un costat d'un edifici i en comunicació amb aquest. 3. Pati exterior de la casa." Del "Diccionari de la llengua catalana de l'Institut d'Estudis Catalans". Versión en línea (www.dlc.iec.cat) de la 2ª edición, 2007.

⁷ Giedion, Sigfried: "Befreites Wohnen. 86 Bilder eingeleitet von Sigfried Giedion". Orell Füssli Verlag. Zürich, 1929.



1.08 y 1.09. *Chambres à ciel ouvert* (habitaciones a cielo abierto): en lo alto del Ático Beistegui (Le Corbusier. París, 1930 —arriba—) y sobre una finca del Ensanche derecho barcelonés en 2009 (abajo).



credo absolutista de la reinterpretación del higienismo por parte del Movimiento Moderno. Estos requisitos los matizaron Walter Gropius con el concepto de 'apertura', y Sigfried Giedion (secretario del congreso [...]) con el de 'espacio'. El nuevo higienismo no se preocupaba ya por los viejos problemas de insalubridad urbana (...), [y se centró] en la reeducación del individuo en sociedad, fundamentalmente a través de la transformación de la vivienda”⁸.

Dos años antes del congreso de 1929, Le Corbusier había descrito las emociones encontradas que le produjo encontrarse con la cubierta inacabada, al final de las obras, de sus tres primeras villas en La-Chaux-de-Fonds: “(...) los muros estaban preparados para recibir los cuchillos de madera. Quedé sorprendido a la vez por la belleza del área pura (la superficie exacta de la casa) que ofrecía esta culminación de la casa. El cielo se vislumbraba desde cada esquina; lejos de la calle, se gozaba de una agradable sensación de bienestar y seguridad. A la mañana siguiente, habiéndose colocado la cubierta, todo había desaparecido, todo estaba destruido”⁹. Ese cuarto exterior, que había encontrado casi por azar antes de rematar la cubierta de uno de sus primeros chalés, obsesionaría a Le Corbusier durante años; fue, tal y como lo cuenta, el germen no sólo del quinto y más extenso de sus famosos “Cinco puntos para una nueva arquitectura”, sino también de su perdurable interés por la recuperación de la azotea como espacio doméstico exterior. Una *chambre à ciel ouvert* que reproduciría una y otra vez, en todas las variantes posibles y en casi todas sus casas, aunque nunca de manera tan clara y arriesgada a como lo hizo en el Ático Beistegui de París en 1930, donde una sencilla remonta se corona mediante un extraño solarío, verdadero salón al aire libre. En él se mezclan (casi hasta la paradoja, en un gesto rayano con el surrealismo y muy alejado de su línea conocida) elementos puramente domésticos (la chimenea Luis XIV, los almohadones, las sillas, el césped artificial a modo de alfombra) con esa máxima apertura exterior que ofrecía no sólo el cielo como bóveda única y central, sino el paisaje de tejados circundantes (Arco de Triunfo incluido) y que se pueden adivinar tras un antepecho más elevado de lo necesario.

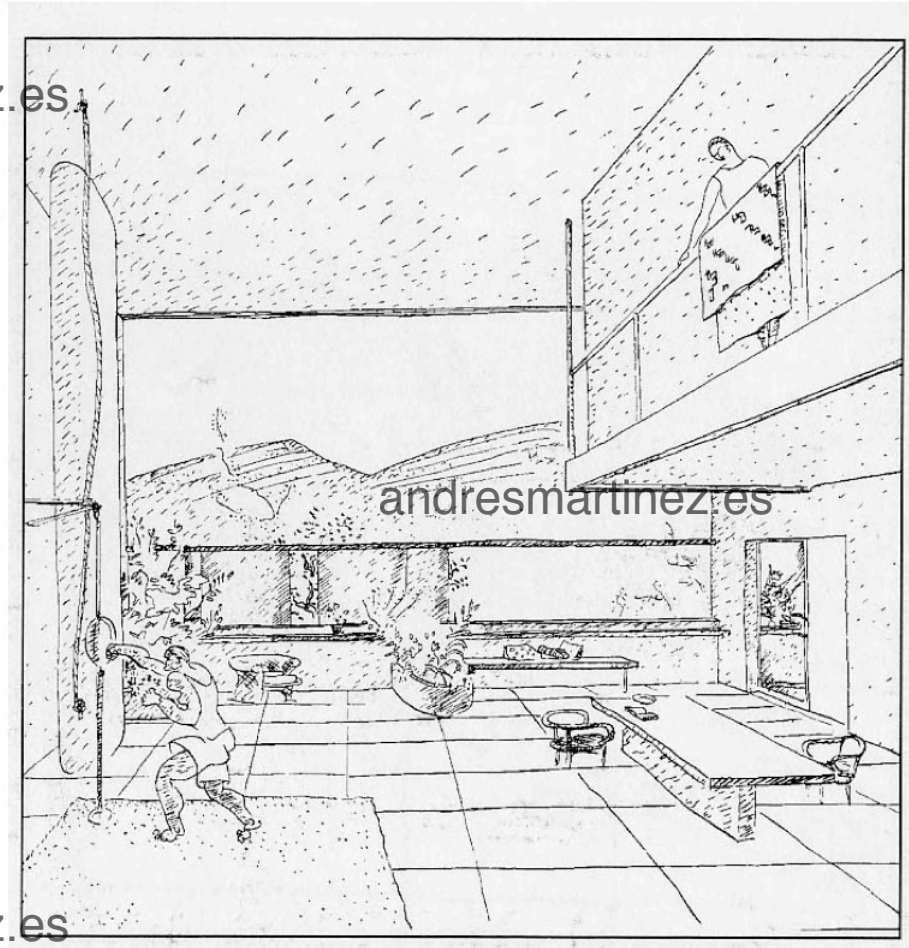
En la imagen del jardín suspendido del *inmueble-villa* Wanner en Ginebra, el espacio exterior de terraza se organiza en dos niveles, uno en planta baja al que se abre el estar, y otro, en altillo, en la segunda altura del dúplex, desde el que se asoman los dormitorios. El conjunto (en el que se desarrolla una escena doméstica) funciona en gran parte como elemento espacial articulador de la vivienda, y además como conexión de ésta con el paisaje circundante, a través de la generosísima apertura hacia el exterior. ¿Estamos aquí frente a una habitación exterior, o más bien a un patio colocado en horizontal? Quizás ninguno de ellos *strictu-senso*, puede que ambos a la vez. Como Mies, Neutra o Breuer (a los que volveremos a encontrar más adelante), Le Corbusier tuvo la virtud y la preocupación de trabajar con los espacios domésticos intersticiales en clave tipológica, puesto que, al fin y al cabo, sus experimentos para los jardines en altura de los *inmuebles-villa* no son otra cosa que una evolución de la cartuja, la cual a su vez constituye una sub-categoría de un tipo más general, que es el edificio en claustro¹⁰. No todos los arquitectos de la modernidad practicaron este rigor metodológico con las posibilidades de la fachada, y la cuestión se fue diluyendo

⁸ Como queda relatado en: Martínez, Andrés: “Del higienismo al eugenismo”, en *Habitar la cubierta / Dwelling on the Roof*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2005. Págs. 70-80. Este libro también se ocupa de las preocupaciones de Le Corbusier por la cubierta habitable (que siguen en el texto) en el capítulo “La Teoría de la cubierta-jardín”, págs. 102-107.

⁹ Le Corbusier: “Théorie du toit-jardin”, en *l'Architecture vivante*, otoño-invierno de 1927. Págs. 13-18.

¹⁰ Carlos Martí se ocupa del claustro y la cartuja como tipos en varios lugares de: “Las variaciones de la identidad. Ensayo sobre el tipo en arquitectura”. Ediciones del Serbal. Barcelona, 1993. Sobre el claustro como tipo, en la pág. 16; sobre la cartuja, en la pág. 93; y sobre Le Corbusier en clave tipológica, en la pág. 188, donde aporta una oportuna y muy concreta referencia: Bonet, Yago: “La genealogía de un tipo. El espacio a doble altura”, en A.V. nº 10. Madrid, 1987.

1.10. Derecha: "jardines colgantes" a doble altura en el proyecto del "Immeuble Wanner" (Le Corbusier. Ginebra, 1928).



1.11. Abajo: vista hacia el jardín trasero desde el porche de la casa Farnsworth (Mies van der Rohe. Plano, Illinois, 1951).



paulatinamente en la segunda mitad del siglo, víctima en parte de la literalidad dogmática con que se interpretaron los postulados de los maestros, víctima también, como dije, del concepto hiperfuncional y eminentemente tecnológico que impusieron los avances constructivos.

“En el Mediterráneo la sombra es un lujo”, afirma Ignacio Paricio, y por ello “(...) la tradición mediterránea ha protegido siempre sus huecos frente a los excesos de soleamiento, pero la revolución formal del movimiento moderno desnudó las ventanas de sus protecciones. La imagen de transparencia y ligereza, objetivo de algunas arquitecturas contemporáneas, está exagerando el tamaño de las superficies vidriadas desprotegidas hasta extremos insostenibles”¹¹. Si en la cultura occidental predominante la luz ha sido siempre el aliado más poderoso de la belleza, en muchas otras (por supuesto la mediterránea, pero sobre todo la oriental), lo esencial es captar el enigma de la sombra: “(...) lo bello no es una sustancia sino un juego de claroscuros producido por la yuxtaposición de las diferentes sustancias que va formando el juego sutil de las modulaciones de la sombra”, defiende Tanizaki, en el cual “[al igual] que una piedra fosforescente en la oscuridad pierde toda su fascinante sensación de joya preciosa si fuera expuesta a plena luz, la belleza pierde toda su existencia si se suprimen los efectos de la sombra”¹². Aparte del enfoque tipológico, puede que fueran precisamente estas cualidades casi táctiles del ambiente, estos matices del claroscuro conseguidos a través del cuidado diseño del hueco, cosas que también quedaron perdidas con los años, a medida que iba imponiéndose una arquitectura en que primaba más el concepto de lo *internacional* que el de lo *moderno*. Debemos siempre tratar de descender hasta la definición del edificio que nos da el arraigo concreto en un tiempo y en un lugar¹³, lo que nos obliga a atenernos a unas leyes físicas determinadas y unas lógicas constructivas (elementos que conforman lo *local*) que no podemos olvidar en detrimento de un enfoque excesivamente *universalista*.

¿Cuáles son las metas que se propone esta investigación? Según Marina, la inteligencia debe de abordar principalmente la elección de metas, y para ello el investigador ha de seleccionar su propia información, dirigir su mirada personal sobre la realidad, y poder así promulgar y fijarse sus propias metas, guiado como está por la convicción muda, segura y tácita que tiene acerca de la fertilidad de una idea¹⁴. Detectado el *problema* (¿porqué los espacios intermedios se han dejado de utilizar en clave tipológica?) enumeraré enseguida una *hipótesis* (o conjetura, o teoría) con la que propongo darle solución; después realizaré una serie de observaciones, *experimentos* con que probar la validez de la hipótesis, y sus asertos parciales, gracias a los cuales trataré de eliminar los errores que pueda haber formulado en el enunciado inicial, o, si fuese necesario, proceder a una refutación global de lo que propuse al principio¹⁵.

Es mi voluntad para ello delimitar todo lo necesario el campo investigador, y hacerlo desde varios puntos de vista: primero, acotando la *disciplina* objeto de estudio, pues me ocuparé sólo de la arquitectura de la casa (entendiendo, a la manera en que lo hacen Grassi y Hegel, la *casa como tipo*

¹¹ Paricio, Ignacio: "La protección solar". Editorial Bisagra. Zaragoza, 1997. Pág. 5.

¹² Tanizaki: "El elogio de la sombra". Editorial Siruela. Madrid, 1994. (Edición original: *Éloge de l'ombre*, Chuokoron-Sha, Inc. Japan).

¹³ En estos términos se expresa Giorgio Grassi en: "La relación análisis-proyecto", en *La arquitectura como oficio y otros escritos*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1980. Págs. 60-72 (Edición original: "Il rapporto analisi-progetto", en VV.AA: *L'analisi urbana e la progettazione architettonica*. CLUP. Milán, 1970).

¹⁴ Ver Marina, José Antonio: "Teoría de la inteligencia creadora". Editorial Anagrama. Barcelona, 1993. Págs. 15-28 y 134-148.

¹⁵ Todo ello, según los pasos del método que propone Karl R. Popper en: "Objective Knowledge: An Evolutionary Approach". Clarendon Press. Oxford, 1972, y al que remite Martí en su *Op. Cit.*, pág. 28.



andresmartinez.es



andresmartinez.es

1.13. Vista sobre el paisaje desde la Casa Rentsch, de Richard Neutra (Wengen, Suiza. 1963). En primer término, el pretil de protección, luego la lámina de agua, y al fondo, los Alpes.

1.12. Arriba: juego de claroscuros y calidad de la luz conseguido gracias a la complejidad del hueco con la superposición de sucesivas capas de control (visillos, persianas, etc.). Interior de La Pedrera (Antonio Gaudí. Barcelona, 1910).



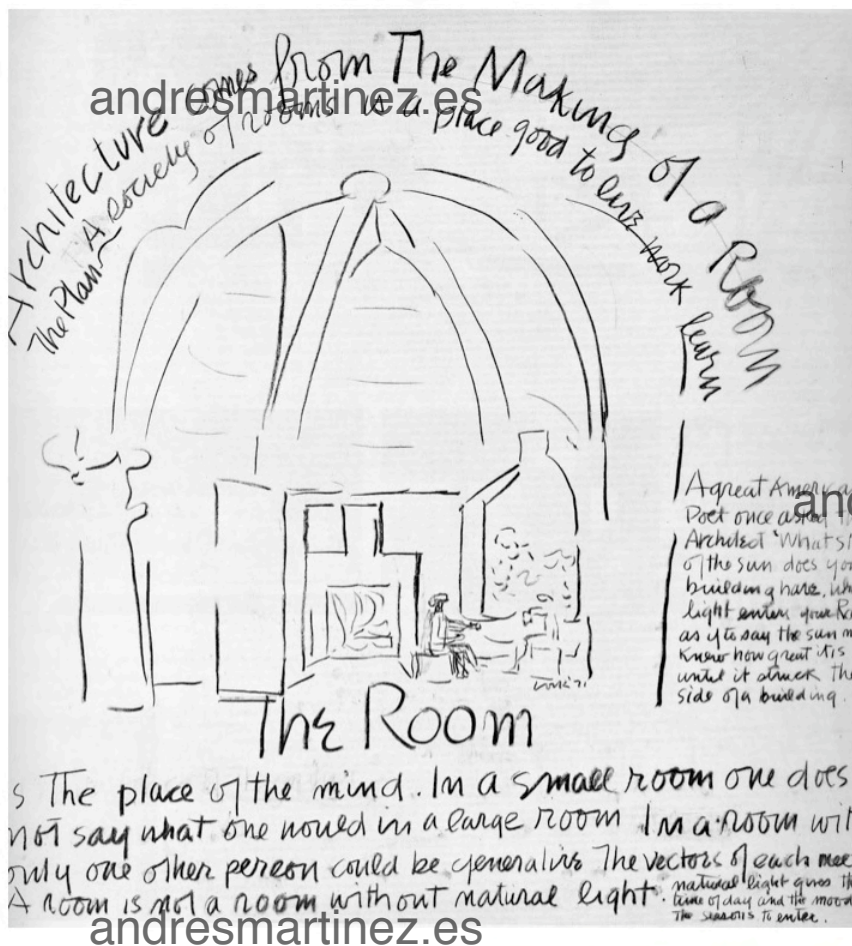
andresmartinez.es

1.14. *Freiluftbed* (cama al aire libre) en la villa Noailles de Robert Mallet-Stevens (Hyères, Francia, 1932).

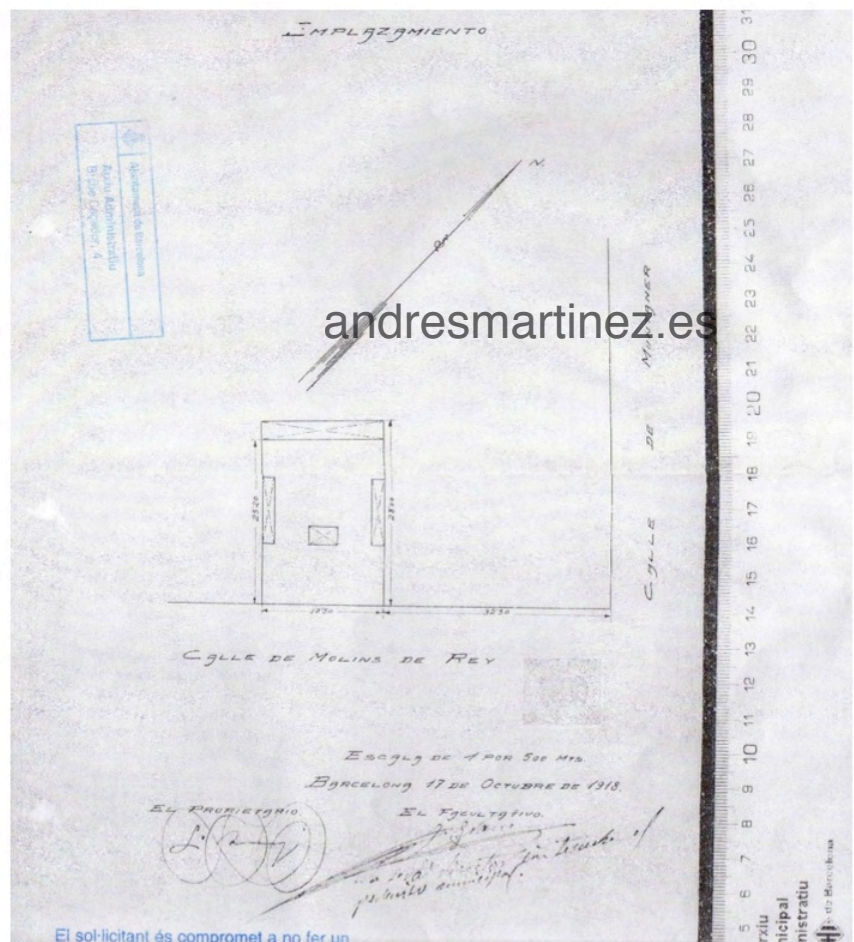
*fundamental*¹⁶); luego, delimitando el *período temporal* escogido en que se deberán desarrollar esas observaciones o experimentos: será una época muy concreta, de no más de diez años, y tampoco muy lejana al momento actual; por último, eligiendo con cuidado *los espacios* o lugares en que se ubican los ejemplos, que son dos, accesibles y cercanos. Son auto-limitaciones, todas ellas, auto-impuestas, que confío sirvan para ayudar a la claridad de los planteamientos; son, desde luego, particulares y concretas, a veces locales, pero sólo así podré llegar a extrapolar con seguridad las conclusiones a principios más globales o universales.

Te animo, querido lector, a embarcarte junto a mí en este camino que ahora comienzo, lleno de incertidumbres y probablemente peligros, pero que espero te resulte ameno: a ello, con toda seguridad, contribuirá el hecho de ir encontrándonos a viejos conocidos (míos, tuyos, de la gente que nos precedió y apreciamos), y no son sólo los autores que reverenciamos y sus obras, sino también las grandes dicotomías, las serias dudas, las contradicciones dialécticas o epistemológicas: en ellas veremos a lo centrífugo en lucha contra lo centrípeto, al patio desautorizando al pabellón y al mirador haciéndolo con el recinto, o al ámbito doméstico conviviendo con la apertura al exterior. No obstante, antes de todo esto, debo aclarar tres cuestiones que son tomas de partido, y que necesitan una explicación: primero, el porqué de una investigación en clave tipológica, y qué es lo que realmente se entiende por esto; luego, una argumentada justificación sobre la elección de los autores y las obras; por último, y no menos importante, una explicación del marco metodológico de que me pretendo dotar para este recorrido, especialmente cuáles serán mis herramientas de análisis y comparación.

¹⁶ Ver: Grassi, *Op. Cit.*, pág. 67; y también: Hegel, G. W. F.: "La casa como tipo fundamental", en *Arquitectura*. Editorial Kairós. Barcelona, 1981. Págs. 85-86.



1.15. "Architecture comes from The Making of a Room" (Louis I. Kahn, 1971).



1.16. Casa de pisos en la calle de Molins de Rei, junto a la Calle Muntaner (Sant Gervasi, Barcelona. Autor: Josep Graner i Prat, 1918) (ver ficha D07 del anexo documental).

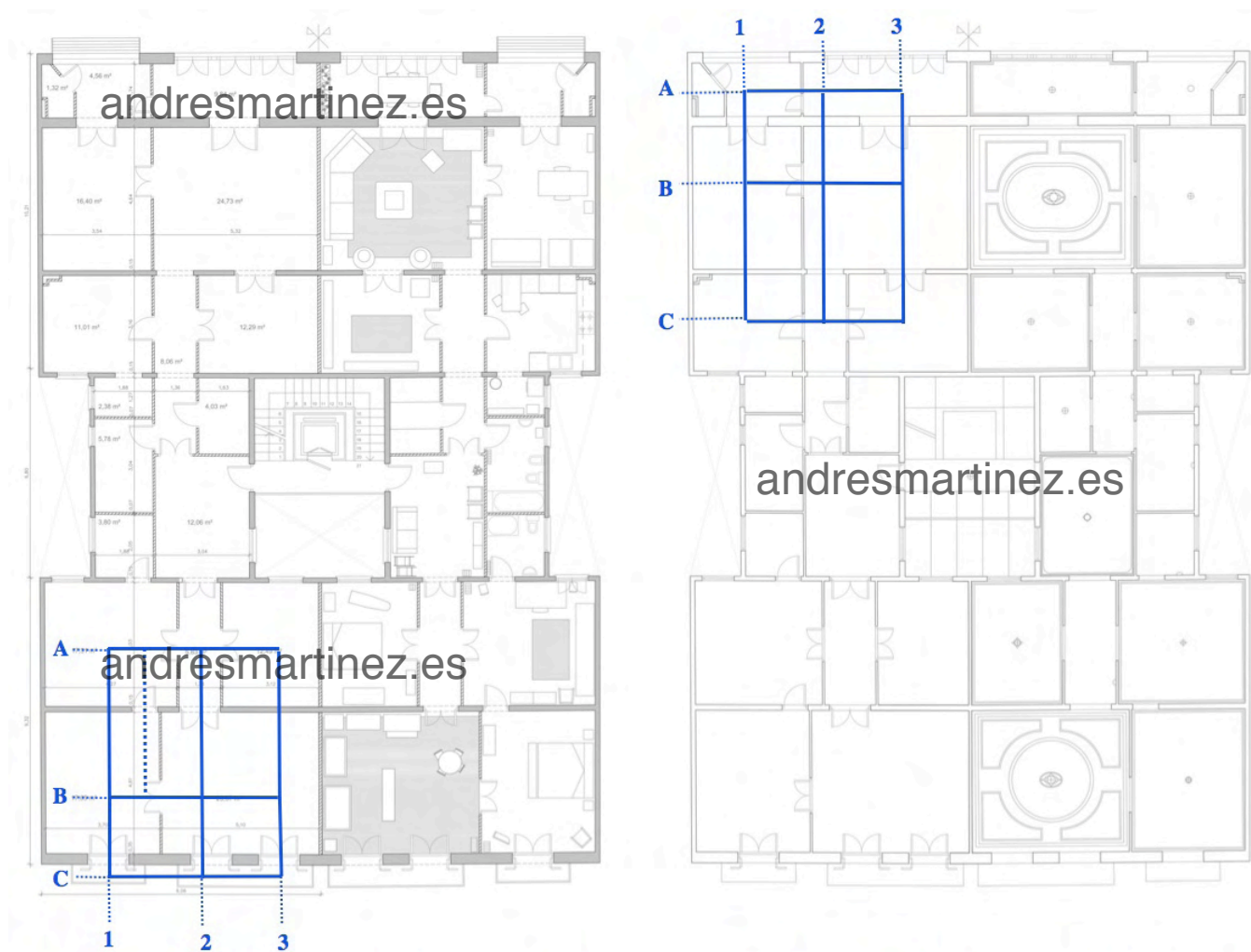
b) En busca de una herramienta tipológica

La arquitectura nace cuando se genera un cuarto. Así de tajante se pronunciaba Louis I. Kahn en 1971, para añadir: *"una sociedad de cuartos es un sitio bueno para vivir, trabajar, y aprender. El cuarto es el lugar de la mente. En una pequeña habitación, uno no dice lo mismo que diría en una grande (...) Un cuarto no sería tal sin la luz natural, que es lo que nos transmite la hora del día, y lo que permite trasladar adentro el 'estado de ánimo' que provocan las estaciones"*. Estos asertos los acompañaba Kahn con un significativo dibujo en que muestra una escena doméstica, íntima y relajada, en el interior de una habitación. La escena parecen protagonizarla dos personas que, en actitud distendida, han entablado una conversación junto al antepecho de una ventana (en forma de arco, generosa de tamaño), a través de la cual se adivina la naturaleza del exterior. A un lado de ellos, el fuego de la chimenea, símbolo del hogar; detrás, lo que parece una puerta, que probablemente conduce al resto de piezas adyacentes de la casa; y sobre ellos, una bóveda nervada que podría ser tanto de medio punto como apuntada, pero en cualquier caso de marcada centralidad, pues todos los nervios y casetones convergen en una clave que señala el centro del cuarto, y por tanto de la escena. ¿Qué mejor definición cabe de un cuarto? Un sitio, como lo describe Kahn, bueno para vivir, trabajar y aprender, también (esto no lo escribe, pero sí lo dibuja) para relacionarse. Un símbolo del refugio primigenio, eminentemente central, como indican tanto la clave de la bóveda como el hogar; o ¿quizás no tanto? ¿No le confieren, a la vez la puerta y la ventana, un sentido también centrífugo, de comunicación o incluso fuga hacia el exterior, ya sea hacia la pieza adyacente o el paisaje?

Fijémonos para entenderlo en un ejemplo más próximo y habitual. Analizando el Ensanche de Barcelona, se habla muy a menudo de la trama de Cerdà, de su singularidad, del ajuste y ponderación de sus elementos singulares (como los chaflanes) o sus proporciones; bastante menos de la tipología residencial que le dio sentido y contenido, y que sirvió para que una idea eminentemente conceptual pudiera desarrollarse, tanto en el tiempo como en el espacio, con gran éxito. Estoy hablando del tipo de casa pasante, que es regla general (o al menos lo fue durante su primer siglo de crecimiento) en la formación del ensanche barcelonés. La casa pasante, recordémoslo, es la unidad básica doméstica que contiene la finca prototípica del ensanche: una finca por lo general más profunda que ancha, con un núcleo de comunicación central (muchas veces es un patio de luces semiabierto en el que se organizan todas las circulaciones y accesos), a cuyos lados se entra a sendas viviendas que ocupan toda la profundidad del solar, esto es, abriendo así sus fachadas a la calle y al patio de manzana.

Las variaciones sobre este modelo básico que se pueden encontrar en el Ensanche son muchas, y entre ellas, varios los factores que se alteran: el ancho total de la finca (íntimamente relacionado con el número de balcones u ojos —la profundidad, en cambio, viene marcada por las pautas de Cerdà—); el número de núcleos de comunicación (que pueden ser uno o dos patios, pero que siempre quedan en posición central como divisoria de dos casas de un mismo piso), etc. Aunque más que las variables nos interesan las invariantes, siendo la primera y más importante la condición pasante de la vivienda, que, al abrirse tanto a la calle como al patio, la hace siempre más profunda que ancha; existen varias más, entre ellas la singularidad de los cuartos que se colocan en ambas fachadas (a calle y patio) y las relaciones que establecen entre sí.

Tomemos como ejemplo concreto la finca de pisos que construyó Josep Graner i Prat en la antigua calle de Molins de Rei (hoy Madrazo), casi esquina a la calle Muntaner, en pleno corazón del barrio de Sant Gervasi de Barcelona. Sobre su ubicación es necesario hacer una aclaración: el edificio se sitúa por encima de la Diagonal, esto es, fuera de la trama Cerdà (aunque muy cercano a ella), y en un tejido urbano (el del antiguo pueblo de Sant Gervasi) de grano y tamaño de manzana



1.17 y 1.18. Plantas de muebles —izquierda— y techos —derecha— de una planta de pisos del edificio de Sant Gervasi de Graner. En azul los ejes y matrices espaciales en torno a las fachadas de calle (abajo) y patio (arriba) (fichas D11 y D12).



1.19. Alzados interiores de los cuartos que forman la matriz espacial en torno a la galería del patio. De arriba a abajo, y cada uno en secuencia norte-este-sur-oeste: galería, estar, despacho con puerta a terraza (ficha D13).

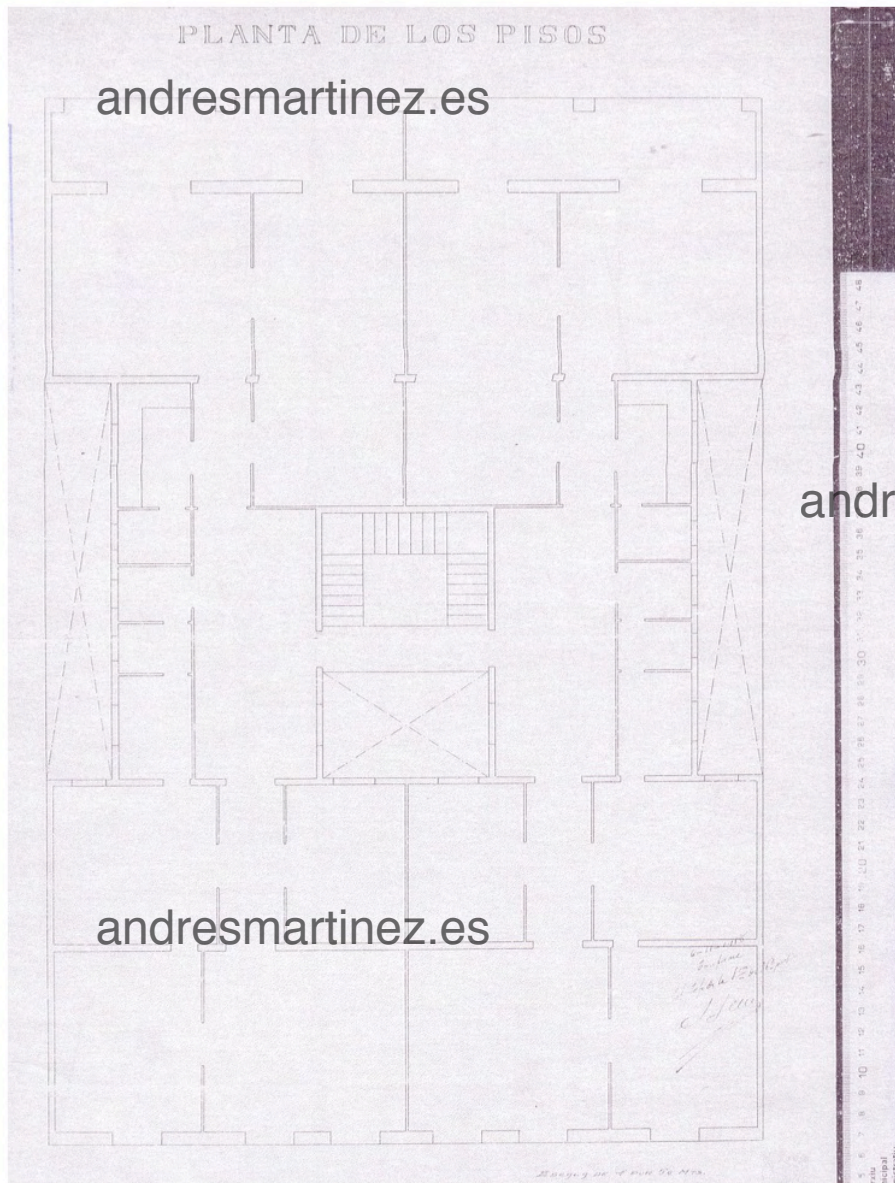
bastante más reducidos que los del Ensanche; no obstante, su esquema obedece fielmente al tipo de "casa pasante", tanto en la organización de sus plantas como en la proporción entre su altura, ancho y profundidad. Es, por tanto, y en todos sus ingredientes, una finca de pisos prototípica del Ensanche, pero sobre la cual el autor parece haber querido experimentar su validez en un tejido diferente al original en que se generó el tipo. Esta ubicación descontextualizada del ejemplo (la disociación entre la tipología de la vivienda y la trama urbana que es su génesis, origen, y razón de ser) lejos de distorsionar el análisis favorece los propósitos demostrativos que aquí persigo.

Supuesta obra menor de Graner respecto a sus edificios más emblemáticos (que se ubican —estos sí— en calles céntricas de la trama de Cerdà), la finca de la antigua Calle de Molins de Rei es, no obstante, un edificio de máximo interés, que además ofrece ingredientes sumamente didácticos respecto a los espacios intersticiales. Como en todas las del tipo al que pertenece, la vivienda es una casa conformada por multitud de cuartos, muchos sin una función clara, y por tanto intercambiables entre sí. Estas habitaciones tienen cada una un marcado carácter centrípeta gracias al diseño de los falsos techos de escayola, todos diferentes pero todos marcando un centro mediante los adornos y el punto de luz; al igual que en el croquis de Kahn, encontramos una serie de vectores centrífugos a través de las aberturas, que pueden ser puertas entre cuartos, o también huecos al exterior: ventanas, puertas balconeras, o galerías.

Es así como entre los conjuntos de cuartos que se ubican en fachada (tanto a calle como a patio) se genera una malla de relaciones espaciales en forma de matriz que siempre tienen como punto culminante la última crujía de "habitaciones exteriores", que son la verdadera transición entre la vivienda y el exterior. En la calle, la matriz es asimilable a un esquema 3x3, donde los ejes visuales y los recorridos —a veces quebrados— hacen que las piezas, sometidas cada una a la lógica centrípeta que marca su techo, entren al conjugarse en otra de carácter tridimensional; el espacio intersticial lo conformarían en ese lado los balcones, aquí más un pasillo exterior que una habitación, pero en cualquier caso, algo asimilable a una estancia doméstica.

Muy parecido es lo que ocurre en la parte posterior de la casa, dando al patio de manzana: ejes visuales y funcionales en paralelo y perpendicular a la fachada, centros sucesivos marcados por las bóvedas, pero inmediatamente puestos en contradicción por la acción centrífuga que ejercen las aberturas en las paredes: un conjunto complejo, eficaz y sumamente versátil. Al contrario que con los balcones de la calle, la envolvente trasera adopta tal grueso que puede albergar dentro de sí una, incluso dos, habitaciones exteriores: la galería y la terraza exterior, la primera con cerramiento y la segunda desprovista de él, las dos comunicadas entre sí por una puerta, y constituyendo ambas el último eslabón exterior de la matriz, que esta vez es de formato 3x2. Si nos fijamos más en particular en la galería, veremos que tiene todos los ingredientes que la definirían como "habitación exterior". Se encuentra comprendida entre varias capas de la envolvente, literalmente inscrita dentro: entre la galería y la sala, un muro grueso que cumple las funciones de estabilidad (estructura), y aislamiento térmico y acústico; entre la galería y el patio, en cambio, un cerramiento más liviano, insuficiente para cumplir con los requerimientos de confort térmico, pero eficaz como barrera que garantice la estanqueidad al agua y al aire; esta cristalera, a su vez, queda protegida por fuera con las clásicas persianas de rollo en madera, que garantizan la protección solar.

Una verdadera estancia semi-exterior y guarnecida dentro de la envolvente, en el sentido en que la entienden Alexander y Rudofsky. Todo un cuarto, en la manera en que lo define Kahn: tiene cuatro paredes, puertas (una hacia la sala, otra hacia la terraza), radiador, un generoso hueco que la comunica con el exterior, y un centro, que viene marcado por el falso techo. Cotejados los planos actuales con el proyecto original de 1918, podemos constatar además (no sin alegría) cómo estas dos secuencias espaciales que involucran a las dos últimas crujías y las respectivas envolventes antes de las dos fachadas son objeto de variaciones de proyecto, probablemente una evolución, o



1.21. Planta original de los pisos en la finca de J. Graner en Sant Gervasi ficha D08).



1.20. "(...) La vida doméstica se concentra en los sitios donde hay focos de luz; y (...) estos focos de atracción iluminados sólo pueden definirse mediante su contraste con la sombra". ("Tapiz de luz y sombra", según Christopher Alexander).



1.22. Secuencia de cuartos paralelos a fachada (y las bóvedas formadas por sus falsos techos) en el eje paralelo a la fachada de la calle (edificio de J. Graner).

tal vez alguna duda. No me detendré tampoco con demasiado detalle, pero es llamativo, en las cru-
jías a patio, cómo el autor altera el tamaño y ubicación de la sala principal: en ambas versiones es
donde desemboca el pasillo de la casa, pero pasa de colocarse (en el proyecto) junto a la medianera
exterior de la finca a hacerlo (en el edificio construido) pegado a la divisoria interior el otro piso
del mismo rellano.

Este cambio (que en el fondo involucra poco menos que la posición de un tabique, ni siquiera un
muro de carga) tiene efectos colaterales sobre todas las habitaciones colindantes, y la configura-
ción del conjunto: los cuartos exteriores, antes uno solo, se dividen gracias a esto en dos, creando
entre ellos una jerarquía de lo más cerrado (la galería) a lo más abierto (la terraza), pero aún co-
municados; aparece, además, y de forma muy clara, el eje perpendicular alcoba-sala-galería-patio,
que en la versión original quedaba muy desdibujado. En las habitaciones a calle, en cambio, las
alteraciones entre proyecto y obra son menores, aunque no insignificantes: se limitan a la variación
de la posición de la puerta entre cuartos que define el primer eje paralelo a fachada, y que pasa de
colocarse a mitad del tabique a hacerlo a una posición de aproximadamente 2/3, más pegada al
muro de fachada y a los radiadores. Es un cambio que también aparece en su eje equivalente en
patio, y que tiene mucho que ver con recrear esa secuencia de claroscuros a que aludía citando a
Tanizaki y que interesó también a Alexander, quien defiende que, al ser las personas fototrópicas
por naturaleza, la vida doméstica se concentra en los sitios donde hay focos de luz; y que estos po-
los de atracción iluminados sólo pueden definirse mediante su contraste con la sombra, para lo que
nos recomienda que:

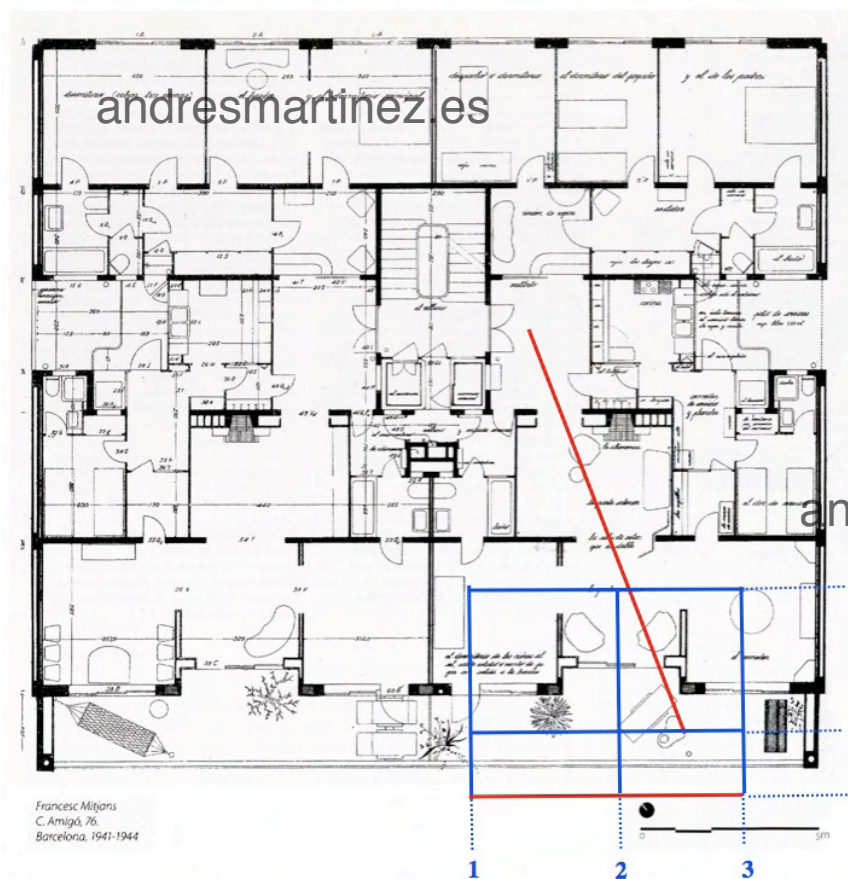
*"(...) [creemos] áreas alternativas de luz y sombra en todo el edificio, de modo que las per-
sonas caminen espontáneamente hacia la luz, siempre que al hacerlo se dirijan a los luga-
res importantes: asientos, entradas, escaleras, pasillos (...), etc., e [incrementemos] el con-
traste oscureciendo las demás áreas"*¹⁷.

Considero que este ejemplo recién analizado resulta de mucha utilidad para entender aquello que
Carlos Martí denomina la contraposición entre el carácter eminentemente monolítico que puede
tener una matriz tipológica en la arquitectura antigua, y el más descomponible y fragmentario con
que se debería buscar en la moderna. El proyecto de Josep Graner en Sant Gervasi se englobaría
desde luego entre los primeros, un proyecto "antiguo" con un concepto "tipológico" claro, "mono-
lítico", y ordenado, en el que los ingredientes son reconocibles y mutuamente interdependientes.
Se parecería en esto mucho el ejemplo al que identifica Martí como arquetípico de esta arquitectu-
ra monolítica: la tradicional *masía* catalana, en donde *"(...) todos los sub-sistemas que concurren
en la definición del edificio son plenamente coincidentes [pues] hay entre ellos un total acuerdo y
una mutua supeditación, [en donde] la estructura portante se identifica con el esquema distributi-
vo y ambos predeterminan el sistema de acceso y los modos de relación con el exterior."* Frente a
ello, en la arquitectura moderna *"(...) todos estos sub-sistemas pueden aislarse y abstraerse, pue-
den pensarse autónomamente según sus estrategias que, aun siendo cómplices, no deben de ser
plenamente coincidentes"*¹⁸.

Pero no siempre la caracterización tipológica de las obras es claramente asignable a una u otra ca-
tegoría (la antigua o la moderna; la monolítica o la descomponible) y muchas veces se sitúan en un
punto intermedio, en un modelo híbrido, incurriendo en algo muy parecido a eso que Martí desig-

¹⁷ Alexander: *Op Cit.*, pág. 573, dentro del capítulo "Tapiz de luz y sombra" (Págs. 572-574).

¹⁸ Martí: *Op. Cit.*, págs. 144-145.



1.23 y 1.24. Francesc Mitjans: edificio de viviendas en el nº76 de la Calle Amigó (Barcelona, 1944). Izquierda: planta de los pisos (en azul, la matriz espacial en 1940, nuevos ejes). Derecha: fachada del edificio, en que se aprecia el retranqueo frente a la alineación de las fincas colindantes.



1.25. Detalle de la terraza del piso principal, y su relación con la vegetación del jardín.

na con acierto como "mestizajes tipológicos"¹⁹. Uno de ellos lo constituiría sin duda, en arquitectura doméstica, el edificio levantado en el número 76 de la Calle Amigó, también en Barcelona y muy cerca del ejemplo anterior, obra de Francesc Mitjans. En la planta tipo del edificio (que, como en la de Graner, contiene dos viviendas simétricas por planta, un elemento de comunicación central entre ellas, y doble fachada a calle y patio) podemos detectar enseguida —en el lado de la calle— una organización espacial en matriz, asimilable de nuevo a un esquema 3x3: tres ejes paralelos a fachada y tres perpendiculares, todos ellos comunicando —de nuevo— piezas entre sí mediante aberturas interiores en los tabiques, aunque las novedades son importantes, y afectan básicamente a dos elementos. El primero, la aparición de un nuevo eje diagonal (es la secuencia que, uniendo hasta cuatro piezas, va desde el recibidor hasta la terraza, pasando por los dos cuartos que conforman la sala de estar —*"La parte interior con chimenea, y la parte exterior"*, llega a escribir dentro del dibujo—) que no diluye ni contradice los paralelos y perpendiculares, pero los cruza. El segundo, la existencia de una gran terraza panorámica, que no es balcón corrido ni galería, sino un nuevo elemento que, aunque asume un rol dentro de la matriz parecido al del esquema modernista, supone una pieza de características completamente nuevas. Sobre ello ha escrito Xavier Monteys explicando que:

*"(...) este arquetipo tiene en la fachada a calle uno de sus rasgos más definitorios, precisamente porque prolonga las salas a través de unas terrazas concebidas como espacio exterior, que trata de hacer realidad, a través de un mecanismo artificial -la terraza-, el sueño de un jardín ligado a la casa (...). Las terrazas culminan así la jerarquía de estas viviendas, que discurre entre las piezas comunes: salas, 'livings', comedores, bibliotecas y vestíbulos, etc., hasta llegar al fondo con las estancias privadas"*²⁰.

Las terrazas no sólo constituyen un nuevo modelo (panorámico, que permite una visión *en cinemascopé* de la calle, según Monteys) de habitación exterior: aparecen, nótese, cuidadosamente amuebladas en los dibujos, tanto o más como las piezas interiores; son, además un elemento de transición hacia ese nuevo componente que es el jardín propio de la finca, y que faltaba en el modelo modernista. Un pequeño oasis (más vertical que horizontal, con vegetación literalmente entrando dentro de las terrazas) que Mitjans inserta entre la vivienda y la ciudad, como un colchón intermedio, un diafragma natural (¿quizás, incluso, un eje más de nuestra matriz?), y logrado gracias al retranqueo del edificio respecto a la alineación general de la calle.

Tras estos dos interesantes ejemplos ha llegado el momento de poner un poco de orden y tratar de enunciar claramente cuál es la *hipótesis* que plantea esta investigación. Con el ejemplo de Graner hemos podido ver cómo todos los sub-sistemas tipológicos se enmarcaban en un conjunto monolítico en el que todos ellos interdependían entre sí para formar un todo unívoco; de entre todos estos sub-sistemas, el recurso a los espacios intersticiales vivibles (nuestras "habitaciones exteriores") es uno claramente distinguible, aunque no aislable como herramienta tipológica autónoma. Amigó 76 de Mitjans nos acaba de mostrar un ejemplo híbrido en el que aparecen nuevos ingredientes que hacen que el anterior esquema monolítico sufra importantes tensiones, aunque no se llegue a descomponer del todo, es decir, no llega a ser diseccionable la "habitación exterior" como herramienta autónoma.

¹⁹ Lo hace en su *Ibid.*, pág. 78, y proponiendo como ejemplo simbólico de estos mestizajes la mezquita de Santa Sofía de Constantinopla, en donde analiza —resulta un interesante paralelismo con el tema que nos ocupa— el *filtro* que supone la fachada interior que separa la nave central de los espacios adyacentes.

²⁰ Monteys, Xavier: "Terrazas modernas", en VV.AA.: *Residencia urbana en Barcelona 1945-1970*. Edicions UPC. Barcelona, 2000. Págs. 112-118.



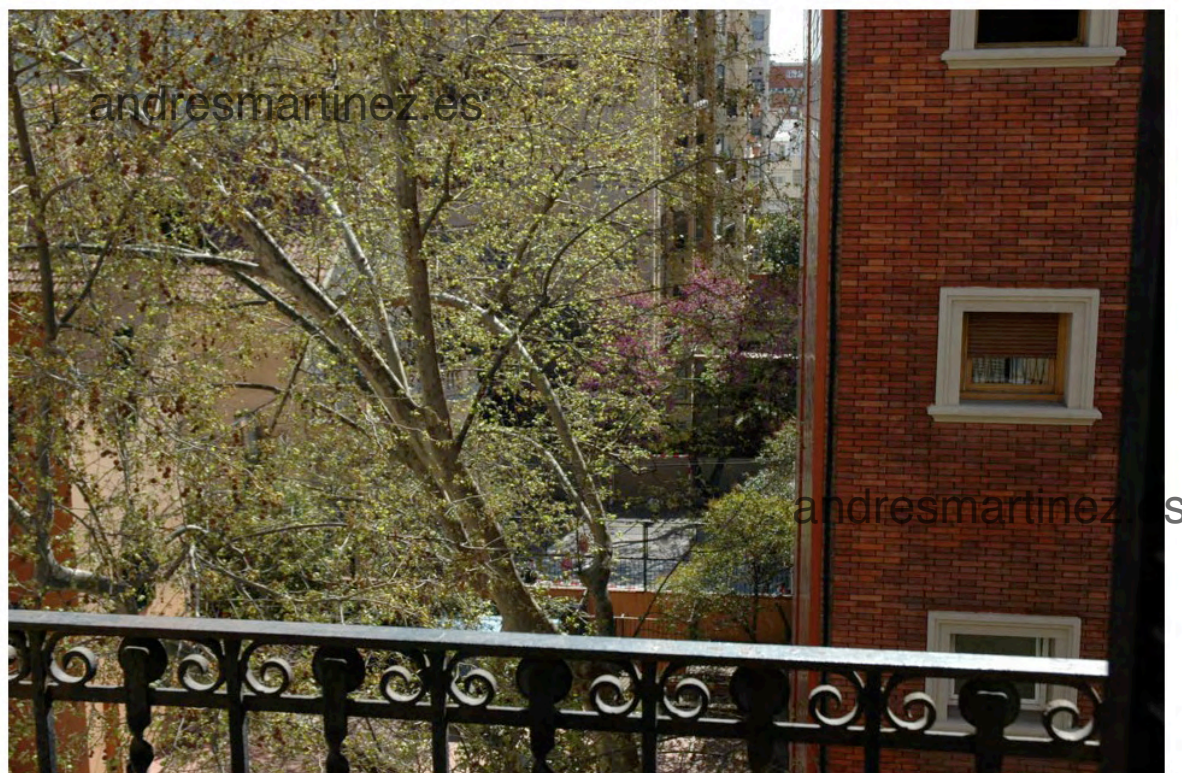
1.26, 1.27 y 1.28. Galería como "habitación exterior" en la fachada a patio y su inserción en el eje paralelo a fachada, que desemboca en terraza abierta (edificio J. Graner).



andresmartinez.es

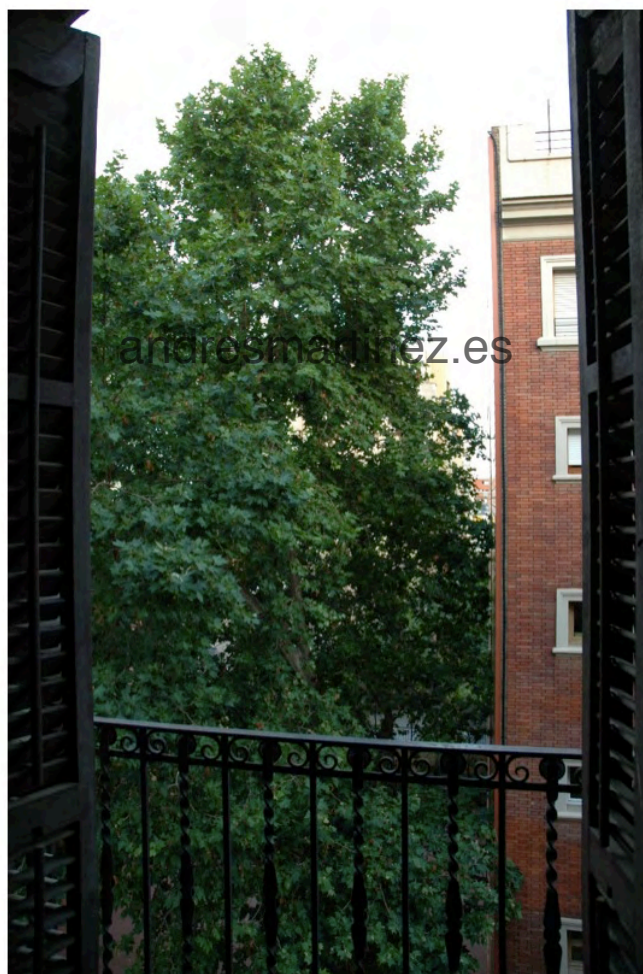
Mi hipótesis es que en la arquitectura contemporánea de la casa (al contrario que en la antigua), los "espacios intermedios" pueden constituir en sí mismos un recurso tipológico autónomo que se inserte dentro de la lógica descomponible de lo moderno (esa por la cual el proyecto resulta de la superposición y la mutua coordinación de los diferentes sub-sistemas), y servir con ello, al constituirse en verdaderas herramientas de proyecto, para superar el actual problema de su infrautilización y concepción restrictiva según un prisma eminentemente constructivo.

Analizaré para ello, y en profundidad, dos ejemplos modernos (enseguida veremos cuáles) con la intención de aclarar, entre otras cosas, cómo son las consecuencias que tiene esta consideración tipológica de una herramienta en concreto (la de los espacios intersticiales) sobre la vieja dicotomía (brevemente enunciada un poco más atrás) entre lo centrípeto y lo centrífugo: una contradicción, me parece, que es consustancial a la casa moderna, y cuyo enunciado, aclaración y actualización trataré de utilizar al final como proyección para los métodos proyectuales contemporáneos, es decir, vigentes hoy mismo.



1.29, 1.30 y 1.31. "(...) *Un cuarto no sería tal sin la luz natural, que es lo que nos transmite la hora del día, y lo que permite que trasladar adentro el 'estado de ánimo' que provocan las estaciones*". Vista a través de uno de los huecos a la calle en la finca de Graner en Sant Gervasi en tres estaciones diferentes: primavera (arriba), invierno (abajo, izquierda), y verano (abajo, derecha).

andresmartinez.es



c) Elección de los autores y las obras

Si la preferencia por una de las dos direcciones (la de dentro de la casa hacia afuera) a la hora de haber elegido el título ya supuso en sí misma una toma de posición sobre el sesgo que quiero dar a esta investigación, la elección de los ejemplos que deberán poner a prueba la validez de la hipótesis es, si cabe, aún más comprometida. Por eso es importante justificar el porqué de la elección, y desde varios puntos de vista. La primera y muy básica decisión es cuántos ejemplos principales se deben de analizar: con uno solo, se correría el riesgo de quedar a medias, o incluso cometer errores, en el proceso de verificación o refutación; con tres o más, la ampliación del campo estadístico permitiría reducir al mínimo esas posibles desviaciones interpretativas, pero se multiplicaría en cambio el volumen de trabajo que supone el análisis de cada uno de ellos, y por tanto la capacidad de alcanzar en profundidad las cuestiones nucleares. Por eso he estimado que el número de ejemplos preciso e ideal era de dos: una cifra lo suficientemente grande como para que las obras (y las comprobaciones parciales que se les deriven) se pongan en contraste y discusión la una con la otra, mediante un proceso comparativo, pero lo suficientemente acotada como para eludir el riesgo de la proliferación de líneas argumentales, más allá de lo necesariamente útil y efectivo.

Mi investigación versa sobre una cuestión parcial de la arquitectura de la casa, pero para ello habré de considerar la casa en su conjunto como problema arquitectónico. El campo queda así por tanto limitado a ejemplos domésticos, y dentro de ellos, tengo interés en ocuparme principalmente de la vivienda aislada: es en ella, creo, donde los temas nucleares aparecerán expuestos (una vez desvelados) con más claridad y menos interferencia; cuando Hegel y Rossi hablan de *la casa como tipo fundamental*, cuando Goethe nos advierte de que "(...) *es falso que [nuestra] cabaña sea la primera del mundo*"²¹, o cuando Martí establece los orígenes comunes entre la casa y el templo²², creo que todos tienen en mente ejemplos de este tipo de casa. No obviaré, por supuesto, la casa en agrupación (lo conocido en nuestra jerga como vivienda plurifamiliar), pues tiene muchas cosas interesantes que enseñarnos. Sin embargo, la utilizaré fundamentalmente como herramienta de comprobación, a otra escala, de lo que vaya desentrañando sobre la casa aislada. Grassi insiste en que nuestro trabajo debe de estar siempre radicado en ejemplos concretos, añadiendo que,

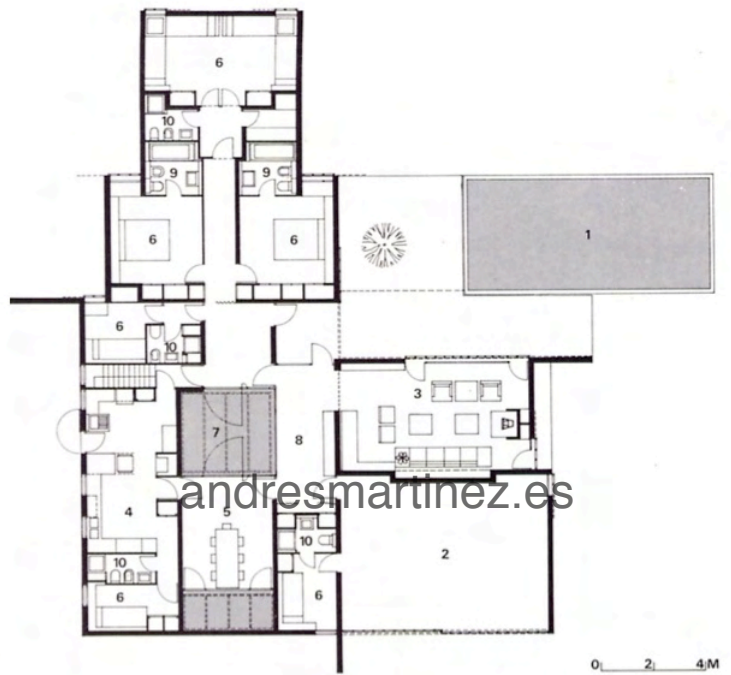
"(...) [*debe perseguir*] la construcción didáctica de un recorrido (el menos personal posible) a través de soluciones ejemplares de la arquitectura (...). Ejemplos que (...) [*sirvan*] para formar, en su sucesión ordenada, una especie de 'manual' (el menos privado posible) de la arquitectura"²³. Así, y al defender que crítica y proyecto son procesos paralelos con común finalidad cognoscitiva (y por tanto, parecida metodología), nos invita a considerar la obra teórica como manual de arquitectura, un "(...) *manual visto en su particularidad de expresar, mediante la elección y la ejemplificación, una teoría [que sitúe] en primer plano la característica analítica de la arquitectura, [entendida] como 'construcción' efectuada con elementos, precisos todos ellos en su significado y en el 'sentido' que éstos asumen en el procedimiento*"²⁴. Con esto conseguiremos mirar la arquitectura desde un prisma supra-histórico, vista desde su generalidad, y poniendo en evidencia su estructura lógica.

²¹ Según queda reseñado en Grassi: *Op. Cit.* Pág. 67.

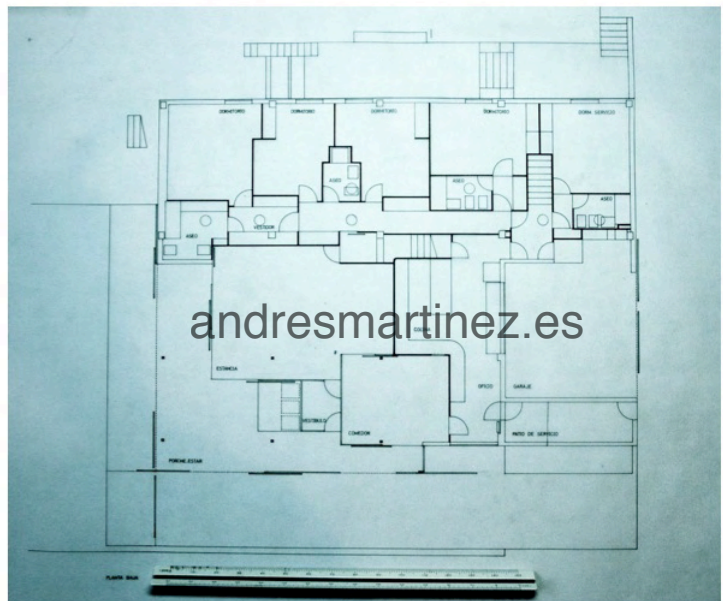
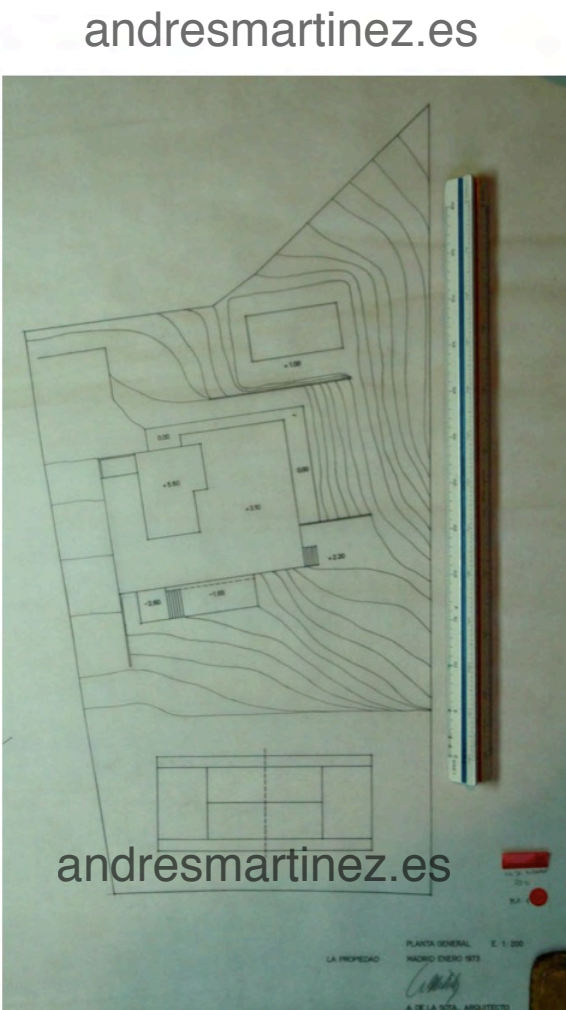
²² En Martí: *Op. Cit.* Pág. 60, donde analiza cuánto lo sagrado tiene de establecimiento de un centro: el centro sería así un punto absoluto, fijo, fundador de un cosmos, considerando que si todos los edificios se orientan, la planta central (que comparten la casa y el templo primigenios) constituye un elemento orientador.

²³ lo hace en el "Prefacio" a la *Ibid.* de Martí, pág. 8.

²⁴ Grassi: *Idem*, págs. 61-63.



1.32 y 1.33. José Antonio Coderch: la *casa Gili*. Urbanización Terramar. Sitges (Barcelona), 1965. Planta de situación y planta baja (fichas A39 y A40).



1.34 y 1.35. Alejandro de la Sota: la *casa Guzmán*. Urbanización Santo Domingo. Algete (Madrid), 1974. Planta de situación y planta baja (fichas B13 y B14).

Cierto es que ese recorrido debe de ser lo menos *personal* posible, y sus resultados lo menos *privados* que podamos. Una elección debe de tener argumentos racionales, y como tal deben de ser expuestos y explicados; sin embargo, no podemos abstraernos de la evidencia de que tomar partido tiene un componente altamente subjetivo, una subjetividad que me permitiré aquí llamar *simpatía*. Un sentimiento empático éste (provocado no sólo por ciertos autores, sino probablemente también por alguna, en particular, de sus obras; por el tiempo y circunstancia en que fueron desarrolladas; por el lugar concreto en que se levantan) del que pienso que no debemos sentirnos culpables, ni tratar de evitar; más bien al contrario, creo que esta simpatía forma parte de ese *sexto sentido* sin el cual, según Marina, no podemos abordar un proyecto intelectual, pues es precisamente el sentido que nos permite reconocer las posibilidades antes de explicarlas, prever las consecuencias sin precisarlas, y sacando provecho de la información tácita, no explícita²⁵. Las obras objeto de mi estudio serán principalmente dos: por un lado, la *casa Gili*, construida por José Antonio Coderch en 1965 en la urbanización Terramar de Sitges (Barcelona), y por otro la *casa Guzmán*, terminada por Alejandro de la Sota en 1974 en la Urbanización Santo Domingo de Algete (Madrid). Son dos autores, obras, tiempos y lugares por los que no sólo siento simpatía (a veces rayana en lo biográfico) sino que constituyen sobre todo una opción racionalmente valorada y argumentable, como espero acabe quedando claro —por útil— al final del manual.

También han contribuido a la elección razones de orden práctico (en absoluto desdeñables, diría incluso que fundamentales) que se refieren básicamente a dos cuestiones, que son los fondos documentales que albergan los proyectos y el propio edificio construido. No entiendo que exista otra manera de investigar en nuestro campo (proyectos arquitectónicos) que no sea analizando las fuentes originales, y éstas no son otras que los documentos de proyecto (en el sentido amplio: desde los primeros croquis, hasta los planos de ejecución, pasando por las mediciones, correspondencia, o memorias) y los propios edificios; los primeros —los documentos— han de estar bien identificados como conjunto, y formar parte de una colección o archivo a la que el autor pueda recurrir tantas veces como necesario, y en la que se pueda manejar con soltura y eficacia; los segundos —los edificios— han de ser cercanos y visitables, pues es imprescindible cotejar el análisis del proyecto no sólo con su resultado construido, sino con la vida (ya independiente del arquitecto) que haya podido tener la casa desde que se acabaron sus obras. Esta necesaria duplicidad de las fuentes (el proyecto y el edificio) puede algunas veces convertirse en un utilísimo trinomio si engloba a algún interlocutor con vínculos a lo que en su día fue el encargo: identificar y localizar al que comúnmente conocemos como *cliente* —el de Coderch, el de De la Sota—, una cuestión siempre difícil, pero que, como veremos, a veces depara sorpresas. Se evitará con todo ello, y desde el principio, cualquier tentación que nos desvíe desde el discurso *primario* hacia el *parasitario*²⁶, permitiéndonos así centrarnos sin distracciones en esos temas que Ferrater Mora llamaba las *cuestiones disputadas*, de multi-secular antigüedad, que perduran a través de los siglos²⁷.

Coderch y De la Sota; o De la Sota y Coderch: al igual que en el título, había que elegir un orden entre los términos, esta vez para mencionar tanto a los arquitectos como a sus dos obras; al contrario que entonces, aquí no hay toma de partido ni juicio, pues me referiré siempre a ellos (primero Coderch, luego De la Sota; primero la casa Gili, luego la casa Guzmán) con la casualidad que permite el orden alfabético: este, también, es el sencillo criterio de ordenación de los capítulos se-

²⁵ Marina: "El sexto sentido", capítulo de la *Op. Cit.*, págs. 134-148.

²⁶ Son términos de George Steiner a los que recurren tanto Carlos Martí como Claudio Guillén, respectivamente en: Martí, Carlos: "La cimbra y el arco". Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona, 2005. Págs. 17-18; y en: Guillén, Claudio: "Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (Ayer y hoy)". Tusquets Editores. Barcelona, 2005. Págs. 17-19.

²⁷ Según lo explica Guillén en *Ibid.*, pág. 24.

andresmartinez.es



1.36 y 1.37. En blanco y negro: la casa Gili. Vista desde el jardín sobre a terraza y el estar (arriba), y del atrio interior sobre el comedor (izquierda).



1.38 y 1.39. En color: la casa Guzmán. Vista desde el jardín sobre la terraza y el estar (izquierda), imagen de detalle de la terraza y entrada a la casa (derecha).



gundo y tercero. Conforman Coderch y De la Sota ambos, y en gran parte, dos opciones difícilmente discutibles, pues se trata probablemente de los dos grandes arquitectos españoles de la segunda mitad del siglo XX; permiten, además del deseado descenso a lo concreto, una aproximación a un problema general (el detectado en la introducción) en un ámbito básicamente local, como es el español, y además acotado en el tiempo, como fue la época central de sus trayectorias casi coincidentes. Si, para Solà-Morales, Coderch supuso "(...) *un símbolo del voluntario alejamiento del discurso generalizador o abstracto mediante la verificación constante y particular de sus asertos*"²⁸, para Llinàs, en De la Sota "(...) *la arquitectura (...) drena la fatalidad y pesadumbre de la construcción [puesto que] no relaciona el tiempo con la rentabilidad [más que en que] se logre perder el tiempo*"; una construcción sobre la que construyó unas "(...) *extraordinarias y personales habilidades que le [permitieron] (como él decía) 'hacer arquitectura sin hacerla'*"²⁹.

Dos visiones, dos observaciones (entre muchas otras existentes, entre varias más posibles: todas las acabaremos revisando) que no sabemos muy bien ahora si son complementarias o paralelas. Una duda ésta (la de la complementariedad de los autores) que merece la pena no disipar, pues no debemos de olvidar que estamos investigando no tanto sus trayectorias como dos de sus obras; ellas serán por tanto las que acaben provocando el desempate, pues, como es evidente, no existen dos proyectos iguales. José Antonio Coderch y Alejandro De la Sota fueron contemporáneos y sus recorridos profesionales se desarrollaron en paralelo, aunque en dos lugares diferentes de España. Se conocieron (parece que bastante) y respetaron (seguro que mucho), siendo esto último lo que probablemente sirva para explicar la poca o nula constancia que ha quedado sobre su relación; es como si, conscientes cada uno del valor del otro, se hubieran estado mirando todo el tiempo de reojo, y como si esta falta de comunicación (al menos la visible) hubiera quedado contagiada en los críticos que se han ocupado de ellos; poca gente ha escrito sobre ambos relacionándolos, algo Llinàs, un poco más Fullaondo, para quien:

"(...) *Coderch constituye la antítesis de Sota (...). Cabrero, Sota, el primer Fisac, más o menos nebulosamente, en clave monumental si se quiere, se identificaban predominantemente con las estructuras de la razón (...), como contraposición a la 'forma orgánica' (...). El temprano intento de Coderch (...) fue precisamente [el] percibir claramente el valor de la segunda, e intentar resolver la alternativa en un compromiso poético, a través de unos medios gráficos sencillos, culturalmente agnósticos*"³⁰. Fullaondo declara además cómo considera que, acostumbrado como ha estado a la elocuencia brillante de los arquitectos de la Escuela de Madrid (Sota incluido: la retórica de Sota es distinta, pero eficaz, dice) a veces resulta difícil captar el restringido, peculiar mensaje del arquitecto catalán. Pero tanto da si ambos se encontraron, cuánto hablaron, o lo que se dijeron el uno al otro: la casa de Sitges y la de Algete seguro que no han estado aún en contacto ni relación, y eso es una garantía para que aquí puedan acabar estableciendo un diálogo fructífero y sin prejuicios.

Una visión desprejuiciada a la que espero colabore el hecho de no tratarse, en ninguno de los dos casos, de obras simbólicas: no tenemos entre manos a la casa Ugalde de Caldes d'Estrac ni la estamos comparando con la casa Domínguez de Pontevedra, obras ambas famosísimas, de primera línea y cruciales en la trayectoria de ambos. Aunque no desconocidas, ni mucho menos secundarias en importancia, las escogidas son obras menos divulgadas y por tanto menos cargadas de antecedentes críticos; este detalle (también buscado) nos permitirá a ambos (tú, como lector; yo, como

²⁸ De Solà-Morales, Ignasi: "José Antonio Coderch en la cultura arquitectónica europea", en Fochs, Carles (Ed.): *J. A. Coderch de Setmenat 1913-1984*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1989. Págs. 6-7.

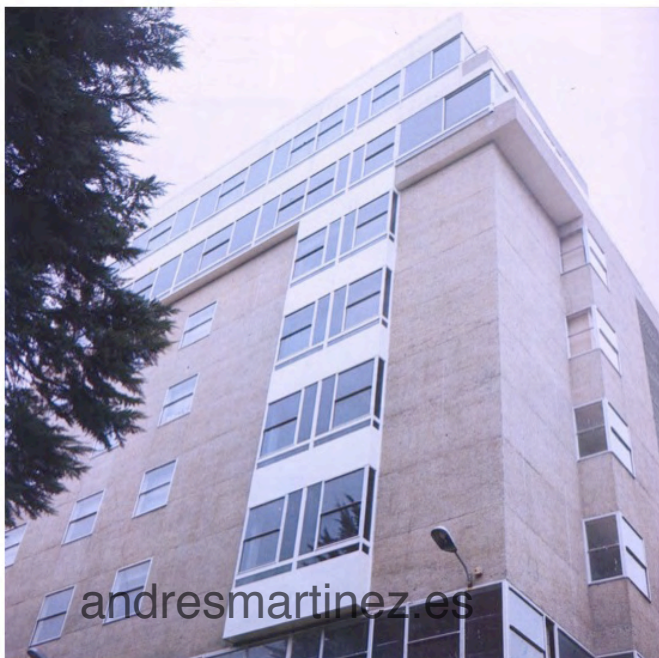
²⁹ Llinàs, Josep: "Arquitectura sin trabajo", en Ábalos, Iñaki; Llinàs, Josep; Puente, Moisés: *Alejandro de la Sota*. Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona, 2009. Págs. 11-19.

³⁰ Fullaondo, Daniel: "Notas de sociedad", en *Nueva Forma* nº 106. Madrid, Noviembre de 1974.



1.40 y 1.41. José Antonio Coderch: *edificio Compositor Bach*. Barcelona, 1958. Vista desde la calle Johann Sebastian Bach (izquierda), imagen desde el interior de una de las tribunas triangulares (derecha).

andresmartinez.es



1.42 y 1.43. Alejandro de la Sota: *edificio Gondomar*. Pontevedra, 1972. Imagen desde la calle (izquierda), interior de una de las galerías de los áticos (derecha).

autor) evitar la fatiga y las ideas preconcebidas que nos provocaría enfrentarnos de nuevo a proyectos sobre los que tanto se ha dicho; aunque, es seguro, no quiere decir que se haya dicho todo, ni que todo lo que se haya dicho esté bien.

La *casa Gili* y la *casa Guzmán* se acabaron de construir con apenas nueve años de diferencia, lo cual es bien poco enmarcado dentro de la duración de la trayectoria de un autor o de la vida de un edificio. Son, por tanto, coetáneas, y encuentran a nuestros dos arquitectos en dos momentos de su vida de parecida edad, aunque distintas circunstancias. Las dos están ubicadas en sendas urbanizaciones de poblaciones no demasiado lejanas a las dos grandes ciudades en que trabajaron los arquitectos (Barcelona y Madrid). Ocupan por tanto las dos unas parcelas (con jardín) en un entorno suburbano, aunque con la singularidad, en los dos casos, de verse rodeado de un medio natural privilegiado (la costa de Sitges y el macizo del Garraf, la primera; una posición dominante sobre el valle del Río Jarama, la segunda). Los climas a que tienen que hacer frente son ambos meridionales, aunque uno sea costero y el otro continental; las posibilidades constructivas, a pesar de tener ciertas divergencias de carácter regional, al fin y al cabo no dejan de estar inscritas dentro del mismo contexto socioeconómico. Existen, además, similitudes entre los encargos que generaron ambos proyectos, pues las dos viviendas debían tener en origen un uso de segunda residencia, y ambas albergar una familia de un cierto tamaño que incluía a niños pequeños.

Paralelismos, todos ellos, lo suficientemente coincidentes —espero— como para encontrar un hilo argumental común entre las dos historias que aquí vaya hilvanando, pero lo bastante divergentes como para proceder entre los ejemplos a una labor de análisis comparativo; una labor (la de síntesis a través de la comparación) a la que acabarán acudiendo, ya casi al final, dos invitados de lujo. Se trata de los edificios Compositor Bach y Gondomar, respectivamente construidos por Coderch y De la Sota en 1958 y 1972 en Barcelona y Pontevedra. Son, las dos, elecciones hechas según idénticos criterios a los que acabo de exponer sobre las obras principales objeto de la investigación, y ejemplos de los que me valdré para verificar, a otra escala (la del edificio plurifamiliar) las conjeturas que haya podido ir estableciendo por el camino, que podrán incluso acabar entrando también en un interesante (aunque necesariamente breve) diálogo y confrontación.



1.44. Escena doméstica y callejera en Ámsterdam, a comienzos del Siglo XX.

d) Metodología de análisis y comparativa

Y ahora detengámonos un momento, dando un paso atrás y saliendo del cuadro para contemplar la escena, aunque sólo sea a través del espejo. Tenemos, por un lado, a dos arquitectos reputados (Coderch y De la Sota), mirándose, por ahora, de reojo; por otro, un precedente venerable (Graner) que nos ha enseñado cómo se hacían las cosas bien según los cánones antiguos; tenemos un público expectante (tú, lector) y un autor nervioso (yo) porque le ha prometido al público que los dos actores principales del reparto (las casas Gili y Guzmán) bien merecen una oportunidad, que tendrán mucho que decir durante el desarrollo de las sucesivas escenas, y se compenetrarán a la perfección; hay también dos actores experimentados (los edificios Compositor Bach y Gondomar), pero a los que sólo se ha reservado un pequeño papel al final de la obra, aunque bien podrían servir de suplentes en caso que uno de los principales nos fallara; estamos, además, rodeados de un marco incomparable, con dos escenarios alternativos, uno que representa una apacible costa al borde del mar, otro una atalaya sobre un bello valle de interior. Por tener, tenemos incluso a dos personajes extraviados (los clientes, señores Gili y Guzmán) que no se conocen, pero estarían seguro encantados de hacerlo; tenemos, por supuesto, varios apuntadores (la mayoría respetabilísimos) que nos han ayudado a articular la escena y nos seguirán iluminando si nos extraviamos; hay muchos actores de reparto que acompañarán la acción, e incluso, puede que tengamos algún bufón. Sin embargo, el público no acaba de confiar en que tan prometedora obra acabe cuajando con estos ingredientes: quiere saber más, quiere conocer (es en esto un público privilegiado, puede asomarse detrás de las bambalinas) cuál es la tramoya que sostiene todo este tinglado, cuáles los trucos del autor, cuál la gramática que articulará su discurso; en definitiva, está deseoso por entender algo más de su método. Veamos; porque,

"(...) tenemos al autor en danza, brincando del proyecto a la operación y de lo conseguido a lo deseado, como una incansable lanzadera que teje el tejido de la obra. Patronea un barco que navega en mar incierto y cuya única guía es un faro lejano que él mismo tiene que encender. Ha de estar allí y aquí. En el barco y en el faro. No es fácil de explicar esta bilocación del artista, que está dirigido en su búsqueda por un proyecto que debe de definir con su búsqueda (...). Todo acto libre está agitado por ese mismo trajín de ir de lo que soy a lo que quiero ser, sin saber muy bien de qué se trata. Desde la espesura del bosque, una luz, que soy yo, me guía a mí, que soy el viajero perdido. No es fácil de entender"³¹.

Ese autor puede ser el arquitecto, o el crítico, tanto da: de lo que se trata es de que desentrañar un *"(...) atlas anatómico del proyecto [que] se va llenando de figuras, [puesto que] un proyecto impulsa a la acción y la dirige, pero para discernir los movimientos adecuados y para saber si hemos alcanzado el objetivo [necesitamos] algún criterio (...). Esta situación tan paradójica [que no podamos distinguir el objetivo porque en el fondo lo desconocemos] se resuelve apelando a algún criterio que no sea el objetivo, pero que nos permita reconocerlo"³².*

Para Marina, por tanto, no hay desarrollo de la inteligencia humana sin una afirmación enérgica de la subjetividad creadora, gracias a la cual (como ya apuntamos) el creador selecciona su propia información, dirige la mirada sobre la realidad, y se fija sus propias metas; el proyecto sería así una opción especulativa por naturaleza (Grassi³³), que a su vez sólo se puede desentrañar a través de una teoría del proyecto que reivindique un conocimiento racional de la creación intuitiva y que

³¹ Marina: *Op. Cit.*, pág. 194.

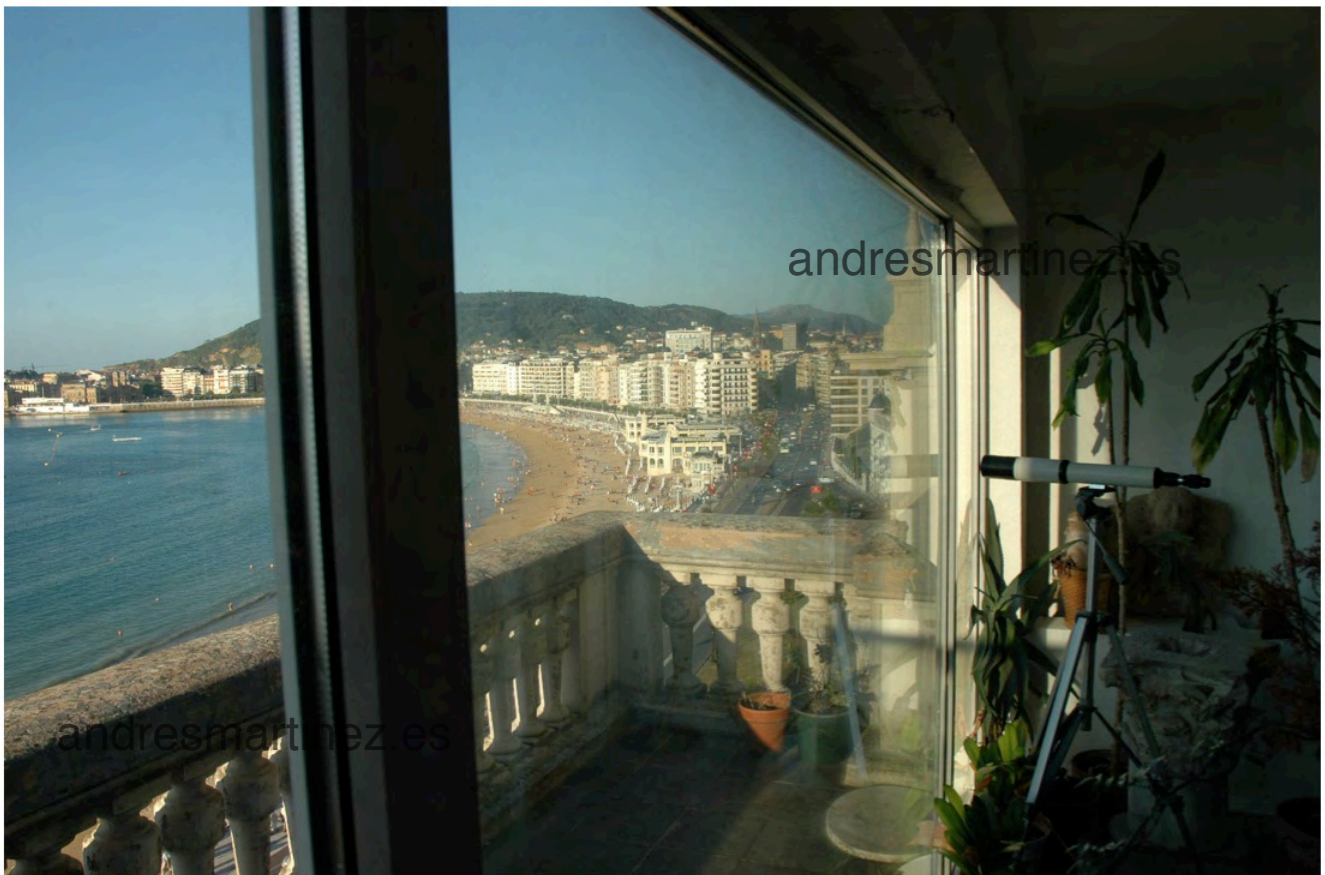
³² *Ibid.*, pág. 166.

³³ Grassi: *Op. Cit.*, pág. 65.



andresmartinez.es

1.45 y 1.46. La galería: espacio intersticial, invernadero, mirador. (Hacia el Oeste y hacia el Este. Miraconcha, San Sebastián. 2006).



consiga desvelar (tanto en la ciencia como en el arte) los elementos a la vez subjetivos y objetivos que ponen en marcha el engranaje a través del cual se generan los procesos de conocimiento (Martí³⁴). Para Octavio Paz, *"Algunos quieren cambiar el mundo / Otros leerlo / Nosotros queremos hablar con él"*³⁵, y esto lo haremos a través del arte, que *"(...) es irreductible a la tierra, al pueblo y al momento que lo producen, [y] no obstante, es inseparable de ellos... La obra es una forma que se desprende del suelo y no ocupa lugar en el espacio: es una imagen. Sólo que la imagen cobra cuerpo porque está atada a un suelo y a un momento (...). La obra de arte nos deja entrever, por un instante, el allá en el aquí, el siempre en el ahora"*³⁶.

No es gratuito el paralelismo que vengo sugiriendo entre la crítica de proyecto arquitectónico y la literatura comparada, disciplina gracias a la cual Guillén dice poder alcanzar el *talante* que le permite tomar conciencia de las tensiones entre lo local y lo universal, o, si se prefiere, entre lo particular y lo general; para él, *"(...) si la poesía es la tentativa por reunir lo que fue escindido, el estudio de las literaturas es un intento segundo, una metatentativa, por descubrir y congregar las creaciones producidas en los más dispares y dispersos lugares y momentos: por confrontar lo uno y lo diverso"*³⁷. Según Paul Valéry, la invención poética es esa percepción brusca sobre el *porvenir* de una expresión, un ritmo o una buena idea, entendiendo *porvenir* como "valor utilizable"³⁸, y para Claude Esteban, el poeta presiente que aquello mismo que hinca sus raíces en lo más circunstancial de un destino particular, de una tierra situada, de un tiempo inmediato, puede y debe encimarse hasta los ramajes inmensos del árbol único: son éstos, para Guillén³⁹, planteamientos que abarcan tanto al lector como al escritor, aproximaciones a la vez a la literatura y a su crítica, y por extensión (añado yo), tanto al arquitecto (en nuestro caso: Coderch y De la Sota) como al crítico (aquí, quien esto escribe, también quien esto lee). La literatura comparada (que, recordémoslo, supone una disciplina autónoma respecto a la teoría o la historia de la literatura —así lo defiende incansablemente Guillén; así lo demuestra el hecho de contar con departamentos universitarios propios en las universidades de prestigio—) nos serviría a los arquitectos para dos cosas. La primera, para entender mejor la dicotomía, que ya sugerí más arriba, entre el carácter monolítico de lo arcaico y el fragmentario de lo moderno; según Harry Levin,

*"(...) si Joyce parte del nacionalismo para llegar al internacionalismo, sigue otro camino que el de Dante: si Dante particulariza los universales, Joyce universaliza las particularidades. Dante había cumplido con las condiciones de belleza (...) 'integritas', 'consonantia', 'claritas'. El problema, tal y como se le presentó a Joyce, era más complicado, desde unos fragmentos crear una integridad, desde unos desacuerdos una consonancia, y desde unas líneas oscuras una claridad"*⁴⁰.

Sería, en palabras de Grassi referidas también a Joyce como paradigma de los particularismos que llevan al universalismo, eso que sólo consigue la literatura en la que *"(...) una página traduce a la*

³⁴ Martí: *Op. Cit.* (2005), págs. 21-29.

³⁵ Citado en *Ibid.*, pág. 21.

³⁶ Paz, Octavio: "Pintado en México", en *El País*. Madrid, 7 de Noviembre de 1983. Pág. 21 (y citado en Guillén, *Op. Cit.*, págs. 29-36).

³⁷ Guillén, *Ibid.*, pág. 47.

³⁸ Según lo explica Marina en *Op. Cit.*, pág. 134-148.

³⁹ que es quien además cita a Claude Esteban en estos términos en *Idem*, págs. 29-36.

⁴⁰ Levin, Harry: "James Joyce et l'idée de littérature mondiale", en *Contexts of Criticism*. Harvard Universit Press. Cambridge (MA). Págs. 269 y siguientes. (según lo transcribe y traduce Guillén en *Idem.*, pág. 68).

222. Antepecho bajo



1.47. Un antepecho bajo permite asomarse a la ventana y disfrutar del exterior de la casa de otra manera (según Christopher Alexander).

otra, aunque su autonomía se evidencie a cada paso"⁴¹; la obra literaria, a la que ya no cabe demandar un *orden ancestral* (Fuentes), se ha quedado convertida ahora en una operación de lenguaje escrito que implica contemporáneamente *varios niveles de realidad* (Calvino), gracias a los cuales es posible recrear no sólo la *heterogeneidad del ser* (Machado), sino una multiplicidad de voces, una *heteroglosia* (Batjín) o plurilingüismo del género novelesco que ya era posible detectar en Clarín (La Regenta); o incluso en Balzac, que, a pesar de constituir el paradigma de los escritores poderosos, musculados y de obra monumental, que aspiran a construir mundos unificados (en contraposición a los escritores alambique cuyo resultado es un destilado transparente) ya deja entrever una *pluralidad de dominios narrativos*⁴². Una contraposición (la que opone lo antiguo a lo moderno, lo monolítico a lo fragmentado) que para Guillén establece vasos comunicantes permanentes con las otras dos grandes dicotomías: las que existen entre lo general y lo particular, o entre lo global y lo local; antagonismos que quedarían todos englobados dentro de su expresión (afortunadísima, encuentro) "*entre lo uno y lo diverso*", nada lejos de aquellas "*variaciones de la identidad*" de Martí (igualmente afortunadas). Se trata en los tres casos, me atrevería a defender, de verdaderas antinomias, entendido esto en el sentido más estricto que expresa la contradicción entre los términos; una contradicción, por cierto, del todo arquitectónica, como era ese patio explicado como un *recinto exterior*, o incluso esa *habitación exterior* sobre la que tanto hincapié hice al principio.

Los métodos que propone Claudio Guillén para atravesar ese bosque frondoso que separa a lo *uno* a de lo *diverso* son de diversa índole, y se ordenarían según una taxonomía que distingue entre: primero, las cuestiones temáticas (o *tematología*); después, aquéllas que son morfológicas, y que se ocupan de las formas y los géneros (*morfología* y *genealogía*); también las que tratan de identificar las fuentes (*crenealogía*); por último, y no menos importantes —enlazaría además con esa *simpatía* que defendí hacia los ejemplos a la hora de elegirlos— las que estudian la *fortuna* de los autores, su devenir más pragmático gracias a su obra, es decir, su éxito⁴³. Pero, ¿no son todas ellas categorías que nos servirían, también en el ámbito de la teoría del proyecto arquitectónico, para satisfacer nuestra ansia de "*juntar la voluntad moral con el conocimiento palpable*"⁴⁴ y así desvelar con nuestra indagación ese "*saber propio y específico de la arquitectura [que] se deposita y condensa de un modo irreductible en las obras y los proyectos, donde permanece guardado y al mismo tiempo disponible*"⁴⁵. Porque,

"(...) la crítica arquitectónica que [nos] interesa es la que se centra en el estudio de las obras y trata de desentrañarlas para saber cómo han sido hechas. Una crítica que pretende reproducir, en la medida de lo posible, el proceso mental que ha seguido el artífice al producir la obra. Una crítica que se interesa antes por el 'cómo', tanto por las estrategias manifiestas como por los trucos ocultos, tal como un cocinero observa los movimientos de un colega preparando una de sus recetas"⁴⁶.

⁴¹ Grassi: *Op. Cit.*, pág. 63.

⁴² A Carlos Fuentes, Ítalo Calvino, Antonio Machado, Mijail Batjín, Leopoldo Alas Clarín, y Honoré de Balzac se refiere Guillén en estos términos en *Op. Cit.*, págs. 37-47. La contraposición entre Balzac y los *escritores alambique* la trae, en boca de Joubert, Martí en su *Op. Cit.* (2005), págs. 108-109.

⁴³ Categorías que Guillén desglosa y explica en la "Segunda Parte" de su *Idem.*, págs. 137-378.

⁴⁴ Como lo expresa Edward W. Saïd, al que recoge también Guillén en la pág. 22 de su *Ibid.*

⁴⁵ Tal y como lo describe Martí en *Idem.*, pág. 11.

⁴⁶ Martí: *Ibid.*, pág. 18.



1.48. La casa asoma su lado más blando, casi textil, la esencia de su carácter doméstico a través de las galerías (hacia el patio de manzana, cuando éste existe: patio en Ensanche derecho, Barcelona. 2009)...

Sólo así (mediante la conciencia crítica de nuestros propios medios de reflexión y análisis y ese ejercicio ejemplar que supone situarse en una inteligencia de las categorías de la inteligencia, una *forma mentis* que se convierte con ello en una *forma operandi*⁴⁷) lograremos identificar, aislar y estudiar cada uno de los procedimientos de proyecto que deberemos cuya recomposición se fusionará (como lo hizo el arquitecto autor, pero de manera diferente) "(...) *no en una mezcla magmática, sino en una reunión articulada que pretenda reconocer el carácter analítico del procedimiento*"⁴⁸.

Propongo, por tanto, un método de crítica para mi manual que sea primero secuencial y después simultáneo. Esto es: de todos los contactos binarios que se pueden establecer entre las casas Gili y Guzmán, analizaré primero los que las mantienen independientes la una de la otra (básicamente, la relación *autor/obra*) y el proceso detallado de génesis, desarrollo, y vida ulterior (después del arquitecto) de cada uno de los edificios, con la deliberada intención de lograr descomponer e identificar los diferentes sub-sistemas que los forman, y (no debemos olvidarlo) con más profundidad aquél que constituye el manejo de los espacios intersticiales en la envolvente. Me apoyaré a menudo, y durante esa parte central del libro (Capítulos 2º y 3º) de herramientas de dibujo interpretativo. Ciertamente es que la base fundamental son los documentos originales generados por el arquitecto, o en torno a él, durante el desarrollo del proyecto: croquis, planos, escritos, presupuestos, etc., en los que trataré de ser riguroso al máximo, y fiel a las recomendaciones sobre *crenealogía* obtenidas de Guillén; sin embargo, y al igual que la observación del cocinero aprendiz quedaría huérfana si no tratara de reproducir, en su fogón —tal y como sugiere Martí—, y con sus propios ingredientes y habilidades (que sin duda se han de parecer al del colega al que ha observado), la receta. Por eso creo que es muy útil utilizar herramientas de dibujo propias (a veces hasta de re-dibujo, algunas de literal calcado), y así lo haré constantemente.

Dibujar encima del original del autor, a la misma escala y con una intención interpretativa, puede ser la mejor manera de desentrañar la obra y ver cómo ha sido hecha: trataré con ello de desgranar, en dibujos autónomos, cada uno de esos sub-sistemas (procedimiento que, gráficamente, puede equipararse al concepto de *capa*), para luego proceder a una superposición, de dos en dos, que desvele sus relaciones e interdependencias. Pero no sólo, pues a veces deberé interpretar (también gráficamente) aquello que los autores de los edificios dejaron sin dibujar, como por ejemplo imágenes espaciales de versiones intermedias del proyecto, que tenían en la mente pero no acabaron de traducir al papel. Para cada una de las casas, me ocuparé con detalle de cuál ha sido la evolución posterior, su vida emancipada al desprenderse de la autoría del arquitecto, y pasar a entenderse con el (o los) sucesivo(s) habitante(s), para lo cual será necesario realizar, siempre que sea posible, un levantamiento *in-situ* y posterior restitución planimétrica (de igual modo al que realicé en 2007 sobre el edificio de Josep Graner en Sant Gervasi) de los cambios físicos que hayan podido surgir; y esto, nos guste o no el efecto que estos cambios hayan producido sobre la integridad del concepto inicial del autor. Una integridad que, dicho sea de paso, importa bien poco (por mucho que estemos acostumbrados a oír que es algo importante), pues es antitética al carácter esencialmente evolutivo de la obra de arquitectura, como bien lo explica Rafael Moneo hablando de las sucesivas ampliaciones de la Mezquita de Córdoba:

"(...) *La eterna juventud de un edificio, su resistencia al paso del tiempo, se lograría mediante un proyecto abierto, capaz de permitir la continua adaptación a una realidad forzosamente cambiante. El arquitecto conseguiría que su obra soportara siempre que su proyecto pudiera ser calificado como 'abierto' (...) La vida de los edificios no radica tanto en*

⁴⁷ Guillén: *Op. Cit.*, pág. 19

⁴⁸ Martí: *Op. Cit.* (1993), pág. 148.



1.49... O hacia la calle, a través de los balcones (cuando el patio no existe: Raval, Barcelona. 2010).

el proceso de proyecto como en la autonomía que adquiere un edificio una vez construido (...)"⁴⁹.

Todo esto en los dos actos centrales del manual, en que las casas Gili y Guzmán aparecerán, aún sin encontrarse, la una después de la otra; en el acto final, sin embargo, procederé a enfrentarlas entre ellas, aplicando de nuevo todos los contactos binarios que sean útiles, y que aquí son más numerosos (*autor/autor*, *autor/obra*, *obra/obra*), en todas las combinaciones que ofrecen⁵⁰; además, por si no fueran suficientes, de todas las que permitirán la entrada final en escena de los edificios Compositor Bach y Gondomar). Me serviré en la parte comparativa de idénticas herramientas gráficas a las que acabo de describir, y de las superposiciones gráficas entre los diferentes sub-sistemas (o capas; a veces asociados en combinaciones casi inverosímiles) que pueda ir aislando e identificando.

Sólo una aclaración más, lector, para acabar esta larguísima escena introductoria que supone este primer capítulo: podré después dar paso a la función principal que tanto tiempo llevo anunciando. Este manual que te presento está compuesto, en cierto modo, por dos libros dentro de uno. El primero (este que ahora recorres —Parte I— y que incluye los capítulos 1º, 2º y 3º) constituye en cierto modo el *edificio*, la parte principal y nuclear. El segundo (Parte II: Anexo documental) serían sus *cimientos*: se trata de un apéndice en el que encontrarás toda la información gráfica inédita que se refiere a las obras principales estudiadas⁵¹; si hay documentos que encuentras repetidos (así será muchas veces) en ambos tomos, debes de saber que en el segundo aparecerá siempre a escala (la mayor posible) y con una ficha que detalle sus características y fuentes. Es, en cierto modo, un inventario práctico, que podrás utilizar de modo complementario, o si lo prefieres autónomo, al carácter eminentemente narrativo y lineal del primer tomo. Y, con esto, podemos por fin comenzar.

⁴⁹ Moneo, Rafael: "La vida de los edificios. Las ampliaciones de la Mezquita de Córdoba", en *Arquitectura* nº256. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Madrid, 1985. Págs. 26-36.

⁵⁰ Concepto y categorías —los diferentes contactos *binarios*—, tomados de nuevo de Guillén: *Op. Cit.*, págs. 89-95.

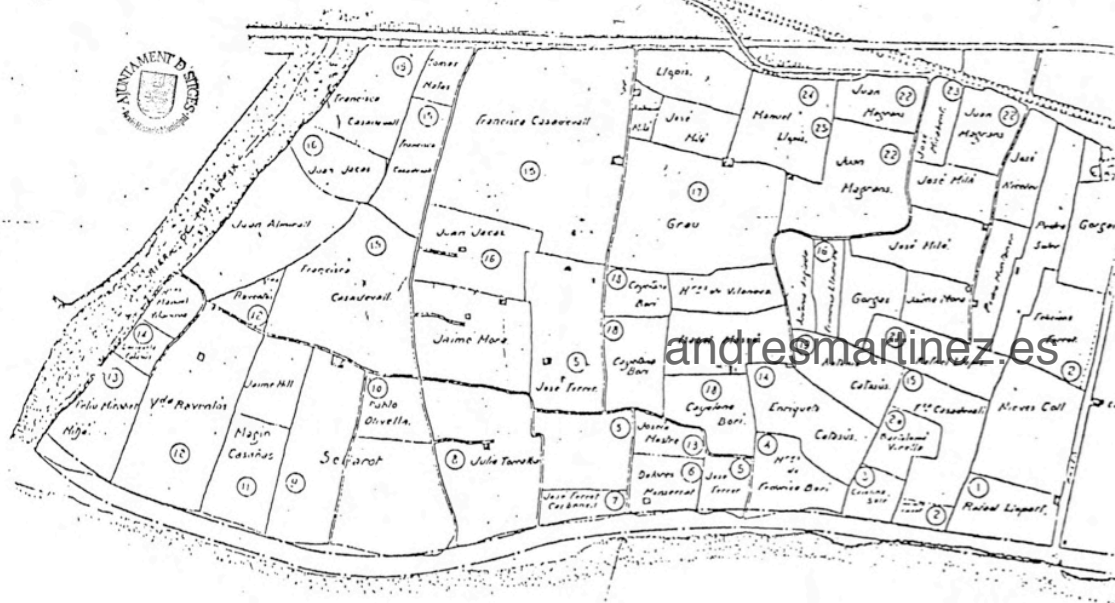
⁵¹ Terminos y distinción ambos —*edificio* y *cimientos*— tomados de Marina cuando explica la estructura de su *Op. Cit.*, págs. 11-13.

Capítulo 2º
"La casa Gili"

"Reeixida expressió de felicitat".

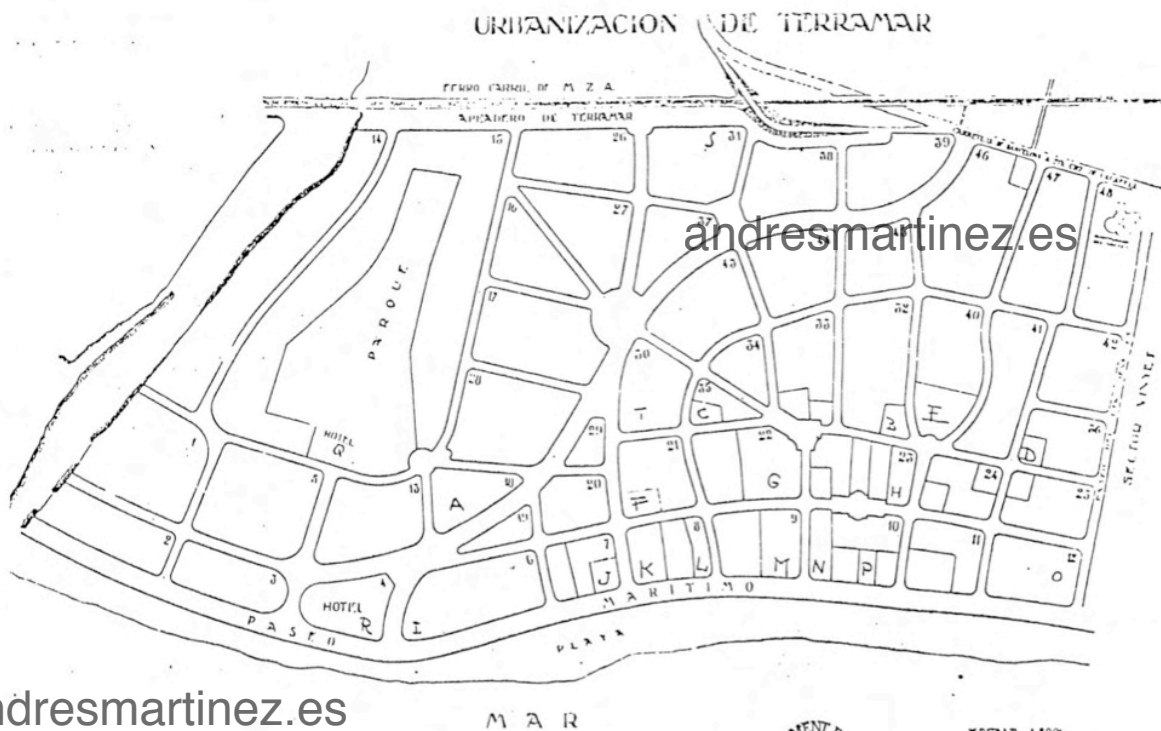
(Gabriel Ferrater)

PLANO de los terrenos de que dispone la Sociedad Anónima Armengol. andresmartinez.es ESCALA 1:5000



PLANOL DELS TERRENYS DE QUE DISPOSA LA SOCIETAT ANÓNIMA ARMENGOL . 1918

2.01 y 2.02. Planos históricos de la urbanización Terramar de Sitges: arriba, terrenos rurales "de los que dispone la Sociedad Anónima Armengol", en que se distinguen el ferrocarril de la costa (en horizontal) y la carretera a Vilanova (esquina superior derecha, en diagonal). Abajo, primer plan (1922) de la urbanización, donde destacan el parque y el trazado sinuoso de la Avda. de Navarra (Fuente: POUM de Sitges).



URBANITZACIÓ DE TERRAMAR 1922-31

a) El encargo como inspiración

Sitges, para Gabriel Ferrater, representa la más "*lograda expresión de la felicidad*"; para Josep M^a Castellet, "*en primavera, en un día claro, es un trozo de poema, una evocación perdida en el recuerdo, la realidad más irreal*"¹. Sitges: privilegiado lugar por lo benigno de su clima y lo extraordinario de su entorno paisajístico, a mitad de camino entre Barcelona y Tarragona, antiguo puerto en que se almacenaban, antes de embarcarse hacia el Mediterráneo, el cereal y el vino provenientes de la comarca más interior del Penedès (y de ahí su nombre, que significa en catalán "silos"), cuna artística también de gran parte de la cultura catalana del siglo XX en casi todas sus vertientes; muestra, además, de la vertiente más depredadora del urbanismo vinculado al turismo. A pesar de ello, sigue siendo, aún ahora, una localidad cargada de simbolismo, a caballo entre la leyenda y la realidad. Es en este entorno tan singular (que, visitado hoy, vuelve a transmitir en seguida sensaciones tan epidérmicas como las que evocaban Ferrater o Castellet) donde José Antonio Coderch proyectó y construyó, entre los años 1964 y 1966, la casa Gili.

Encargo del editor Gustavo Gili Esteve y de su mujer, Ana M^a Torra, la Casa Gili se levanta sobre una parcela del límite más occidental de la urbanización Terramar. Como casi todos los núcleos de población que forman el municipio, Terramar se asienta en la fértil y estrecha (no más de dos kilómetros y medio de ancho) franja litoral que separa al abrupto macizo calcáreo (hoy Parque Natural) del Garraf de la línea de mar: dentro de esta franja se sitúa en el sector más ancho y plano, en el borde meridional del municipio y ya cerca del linde con el de Vilanova y la Geltrú. Terramar constituye también el último de los grandes ensanches que fueron creciendo hacia el suroeste entre las dos grandes infraestructuras existentes (la carretera a Vilanova, y, desde 1871, el ferrocarril de la costa) y la playa: tras rebasarse el tercero de los tres recintos amurallados en que fue desarrollándose el compacto tejido del casco antiguo, la ciudad se extendió sucesivamente y en esta dirección mediante el Eixample de l'Hort Gran (en el XIX, primero), el Sector del Vinyet (después, a partir de los años 10 del XX) y Terramar, finalmente, que llegaba a tocar con la Riera de Ribes o de Miralpeix, el mayor curso de agua superficial del municipio. Según viene descrito en el Plan General, "(...) en 1920, la 'S.A. Parques y Edificaciones' presentó a la 'Comisión Permanente del Ensanche' el proyecto de urbanización del sector de Terramar, [un] proyecto ambicioso de urbanización de alto nivel, con hoteles, parque y servicios públicos diversos, entre otros, un campo de golf (añadido posteriormente más allá de la Riera de Miralpeix). El proyecto comprendía la zona limitada por el mar, el tren, el Paseo del Dr. Benaprés (límite con el Sector del Vinyet) y la riera"².

Para algunos historiadores, se trataba de un proyecto cosmopolita y muy pretencioso, a la vez fuera de lugar y de escala, que pretendía convertir a Sitges en la ciudad-jardín de Europa, tornándose con ello en paradigma a la vez de lo moderno, lo confortable y lo artístico³; más allá de los juicios de valor, seguro que discutibles, y desde un punto de vista estrictamente urbanístico, encuentro que la calidad de su trazado y la pertinencia de algunas de las decisiones del plan son incuestionables. Primero, porque establece (a pesar de carecer los terrenos de topografía alguna) numerosos vínculos con los elementos morfológicos preexistentes, ya sean naturales o antrópicos: el cruce de la carretera y el ferrocarril constituye así la entrada a la urbanización y el inicio de la futura Avda. de Navarra, bulvar de trazado sinuoso que sirve para vertebrar al conjunto; el margen izquierdo de la

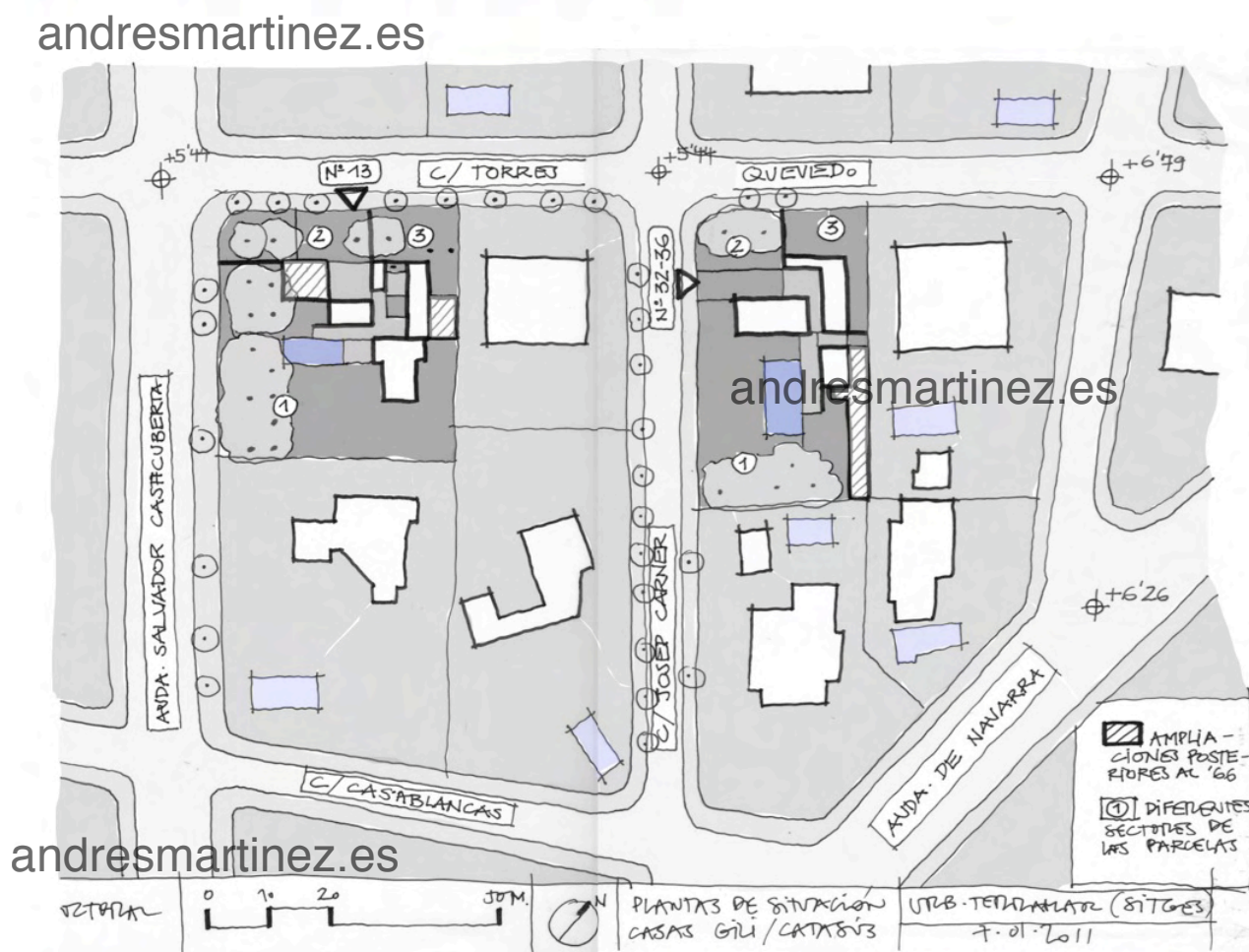
¹ "Sitges, a la primavera, en un dia clar, és un tros de poema, una evocació perduda en el record, la realitat més irreal". Ambas citas están glosadas por Montserrat Esquerda en: "La ciutat i el record", dentro del *POUM de Sitges* (Roca, Estanislau —dir.—). Ajuntament de Sitges. Sitges, 2006. Pág. 85.

² Roca, E.: *Ibid.*, pág. 97.

³ Esquerda, M. *Idem.*, pág. 84.



2.03. Ortofoto de 1956. De derecha a izquierda, las sucesivas ampliaciones: casco antiguo, el Eixample de l'Hort Gran, Sector del Vinyet, y Terramar. A la izquierda de la foto, la Riera de Miralpeix, y en rojo, las dos manzanas donde se construirán las casas Catasús y Gili. (Fuentes: Diputación de Barcelona y Ministerio de Defensa).



2.04. Emplazamiento comparado de las casas Gili (Torres Quevedo, 13) y Catasús (Josep Carner, 32-36), en 2010 (ficha A56).

riera, zona más húmeda del sector, fue, con toda lógica, donde se proyectó y plantó el gran parque; por otro lado, el trazado irregular de algunos de los antiguos caminos rurales fue el que justificó las pequeñas variaciones de orientación de calles perpendiculares a la costa. La segunda virtud fue dotarse de una marcada jerarquía viaria, que contiene al menos tres categorías diferentes, y en la cual se dio especial importancia (aparte de a la mencionada avenida de Navarra) al frente de mar: es la zona donde se ubicaron los hoteles y equipamientos, y que se constituyó en la culminación de las sucesivas prolongaciones del paseo Marítimo, que desde comienzos del siglo habían ido extendiendo la playa de la Ribera desde el viejo puerto hacia el Sur. El tercer rasgo destacable es la apuesta por un formato de gran manzana (divisible a su vez en un mínimo de cuatro parcelas) que le otorga al conjunto una sensación de unidad de la que carece su antecesor el sector del Vinyet, y le permite a la vez adaptarse a las especificidades morfológicas del soporte físico preexistente.

Se trata, por tanto, de un ejercicio serio y riguroso de planeamiento, que logra trasladar los cánones más ortodoxos de la ciudad-jardín decimonónica en el Reino Unido (insertada como está en plena naturaleza, pero próxima y vinculada a la gran metrópoli) a un entorno tan singular como el costero, un uso tan especial como el turístico, y un clima tan diferente del británico como el mediterráneo. Un rigor que explica su vigencia y utilidad durante casi todo el siglo: tras una pequeña rectificación de las alineaciones unos años después del plan (1932), tardó más de medio siglo en colmatarse, y aún hoy, gracias a que el planeamiento lo sigue considerando como "ciudad-jardín extensiva de baja densidad", conserva los rasgos característicos esbozados en el proyecto. En la primera ortofoto de que se tiene constancia (1956), gran parte de Terramar aparece aún por construir, pero se distinguen ya todas las calles urbanizadas e incluso arboladas; en este damero aún en barbecho, la casa Gili ocupará una parcela a mitad de camino entre el ferrocarril y la avenida de Navarra, muy cerca del parque que, junto a una *riera* en ese momento seca, vemos ya crecido y frondoso.

Años después de construirla, Coderch explicaba así los orígenes de la Casa Gili: "*Esta casa se hizo para unos amigos a los que les gustaba la casa Catasús. Tiene un patio interior que permite una gran transparencia y un ambiente muy singular. Las ventanas de los dormitorios se escalonaron buscando la buena vista. En esta casa, como solemos hacer, también la piscina forma parte de la composición general*"⁴. Si nos atenemos a la división en cuatro etapas de la trayectoria profesional de Coderch que propone Paolo Susteric, la casa Gili se ubicaría cronológicamente al comienzo de la cuarta y última —de mediados de los 60 en adelante—, en la que nuestro arquitecto comienza a ensayar formas de aproximación a la edificación urbana, tanto comercial como residencial, que quedan caracterizadas por el intento de llevar a la ciudad los valores de las viviendas rurales; cierra, con ello, su dedicación casi en exclusiva y durante varios años —del 58 al 65— a poner a punto una teoría de la vivienda y la arquitectura doméstica⁵, recreándose a través de sus proyectos de pequeñas villas en la poética de lo cotidiano; estilísticamente, es también un momento en que vuelve a despertar, tras el ensayo del Hotel de Mar (1962), la vertiente más expresionista que anunció tiempo atrás con la casa Ugalde y que parecía haber quedado dormida, hasta explotar definitivamente con los arriesgados ejercicios de los edificios Trade y Girasol (ambos de 1966)⁶. Desde un punto de vista puramente práctico, 1964 es un momento en que Coderch y su socio y coautor de casi todas las obras de la primera época, Manuel Valls i Vergès, hace ya unos años que

⁴ Según Antón Capitel y Javier Ortega en: "J. A. Coderch". Xarait Ediciones. Madrid, 1978. Mencionado a su vez por Rafael Diez Barreñada en: *Coderch, variaciones sobre una casa*. Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona, 2003.

⁵ Susteric, Paolo: "De mitos y hombres: Coderch y la crítica", en *En busca del hogar. Coderch 1940-1964* (Pizza, Antonio; Rovira, Josep Mª. -eds.-). Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya. Barcelona, 2000.

⁶ Así lo explica Juan Daniel Fullaondo en: "Notas de sociedad", dentro de *Nueva Forma* nº 106. Madrid, Noviembre de 1974. Pág. 15.



2.05 y 2.06. Las casas Catasús (arriba) y Gili (abajo) en Terramar, ambas fotografiadas (por Català-Roca la primera, por el propio Coderch, la segunda) al poco tiempo de sus respectivas fechas de terminación: 1956 y 1965.

no firman un proyecto juntos (el último sería la casa Uriach, en 1961) y en que resulta borrosa la huella de la participación del segundo en los proyectos luego catalogados como del primero: seguirán compartiendo estudio durante una temporada, y el divorcio resultará inexorable cuando acaben separando sus trayectorias y dividiendo el archivo en dos⁷. El proyecto y obra de la casa Gili parece ubicarse en el momento previo a esta separación definitiva, pues no se encuentra huella de Valls en ninguno de los planos de proceso ni oficiales, aunque sí, pero muy tangencialmente, en algún sitio de la correspondencia. Sí seguía contando en cambio Coderch para este proyecto con la inestimable colaboración de Jesús Sanz Luengo (a quien llegaría a calificar más adelante como "*mi socio y aparejador, realmente mi mano derecha*"⁸), que aparece mencionado en varios de los documentos.

Pero detengámonos ahora brevemente sobre cuáles son, y dónde están, estos documentos de proyecto. Como ya expuse en el primer capítulo, era crucial para la claridad y éxito de la investigación contar con una relativa unidad de archivo para cada uno de los edificios a estudiar; es el caso de la casa Gili, cuya documentación se encuentra por completo custodiada por el Arxiu Coderch (*Centre de Documentació d'Arquitectura Contemporània*, con sede en la Escuela Superior de Arquitectura del Vallès, en Sant Cugat). El Arxiu fue creado en 1994 a partir del fondo de documentación gráfica, escrita, fotográfica y bibliográfica cedido en depósito a la UPC por los herederos de Coderch; desde esa fecha y hasta nuestros días, el Arxiu ha ido llevando a cabo una meticulosa catalogación y divulgación del abundante material disponible sobre casi toda la obra del arquitecto. Dentro de esos fondos, la casa Gili ocupa una caja DinA4 de cartón con el número de expediente 669: en su interior podemos encontrar numerosos documentos que han quedado clasificados en varias categorías, entre ellas las de "proyecto visado", "proceso proyectual", "datos previos", o "documentación de obra"⁹. Al asignarle a cada documento una de estas etiquetas y el número de referencia correspondiente, el archivo ha procedido ya de por sí a establecer una pequeña hipótesis de sucesión cronológica de los hechos durante los años 64, 65 y 66; es una hipótesis meritoria y a grandes trazos válida, pero que me veré aquí obligado a ampliar y corregir en algunas cuestiones, por la doble razón de que —por un lado y al encontrarse aún el inventario en curso— existen una serie de documentos aún no catalogados, y —por otro— unos pocos aparecen, iremos viendo cuáles y porqué, mal ubicados.

Al contrario que a muchos otros arquitectos relevantes (De la Sota entre ellos), a Coderch no le disgustaba dejar traza, a veces de forma exhaustiva, de sus procesos de proyecto. No es éste el caso —no sé si por desgracia o por fortuna— de la casa Gili, de la que encontramos pocos croquis, pocos dibujos a mano alzada, y pocas dudas a la hora de definir su configuración definitiva. Esto puede ser debido a dos razones: la primera sería un extravío o destrucción de una parte de la colección gráfica —ésta sería la desgracia—; la segunda, que las decisiones se sucedieron de forma tan rápida y ágil —ésta, la fortuna— que no hubo tiempo, ni necesidad, de dibujos intermedios de tanteo. Conociendo la huella de los procesos dejados en otros trabajos, y constatando la profusión de otro tipo de material (correspondencia, básicamente) que sí encontramos aludiendo al de la casa Gili, creo que es mucho más probable lo segundo que lo primero, por lo cual consideraremos aquí que el expediente del archivo está completo: así lo cree también el director del Arxiu —Carles Fochs— y así espero que la concatenación de los hechos y el cotejado de las fechas que propongo

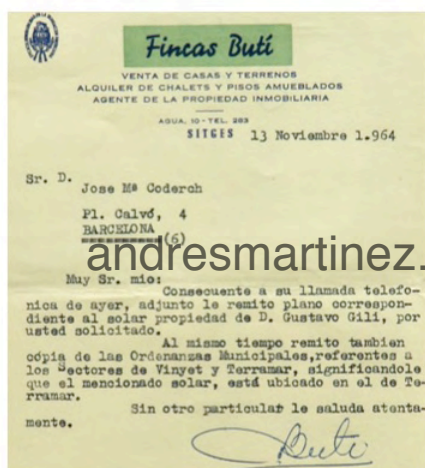
⁷ Según lo explicó, en entrevista con el doctorando, el arquitecto Pablo Twose Valls, nieto de Manuel Valls.

⁸ Fullaondo, J. D.: *Op. Cit.*, pág. 4.

⁹ Las categorías de este expediente en el Arxiu Coderch son: 3. *Projecte Visat*; 5.1. *Procès projectual, dades prèvies*; 5.2. *Procès projectual, emplaçament*; 5.3. *Procès projectual, arquitectura*; 6.1. *Documents d'obra, arquitectura*; 6.2. *Documents d'obra, varis*; 7. *Planos publicacions* [sic]. A todas estas categorías es a las que hace mención el segundo campo (nº de referencia) del pie de cada ficha de la casa Gili en el Anexo Documental (Parte II) de esta Tesis, capítulo A.



2.07 y 2.08. Fotografía de la sala del piso de los Sres. Gili en n° 12 de la calle Princesa de Barcelona, a finales de los años 50 (izquierda), según apareció en el número 128 de la revista *Arte y Hogar* (abajo; fichas A48-A58).



2.09 y 2.10. Fragmento de la nota que envía la agencia inmobiliaria Butí a Coderch tras su petición de información sobre la parcela de Terramar; sobre el dibujo recibido, trazará su primer croquis — derecha — de análisis del terreno (fichas A01 y A03).



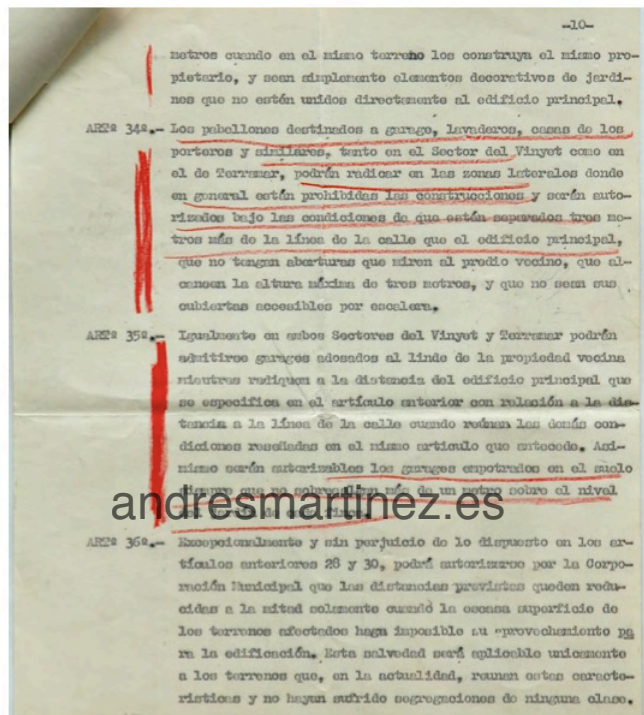
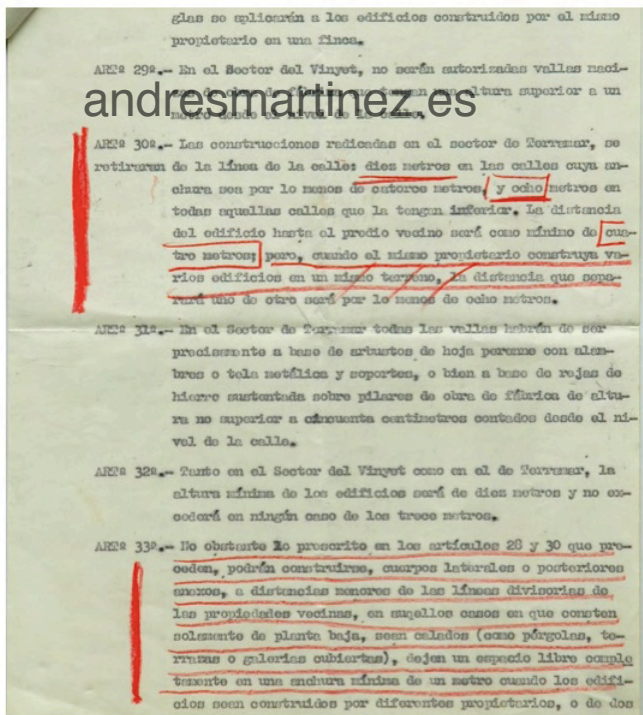
lo acaben demostrando. Debo hacer alusión, por último, a un hecho hoy sorprendente, aunque entonces característico, de la manera en que se operaba por esos años en un estudio de arquitectura. En la colección que nos ocupa existe una absoluta disparidad de formatos y técnicas en la información gráfica, sin un criterio de unidad, tamaño o representación claro: así, aparecen en la caja tanto croquis o dibujos vegetales en hojas sueltas DinA4 ó DinA3, como copias con firma original, o dibujos delineados y garabateados a mano. La mayoría de ellos, por fortuna para esta investigación, están lo suficientemente bien preservados como para haberse podido reproducir mediante una cámara fotográfica, y esto a pesar de conservarse doblados y no enrollados; cuando, ocasionalmente, un documento en particular no aparezca reproducido en este manuscrito ni en su anexo gráfico, es porque su estado desaconsejaba desplegarlo y extenderlo en plano, y porque su información ya estaba contenida en otros planos, idénticos de contenido, y más seguros de manipular, aunque menos atractivos en su soporte (como lo son las copias con amoniaco).

Era ya en aquella época (la mitad de los años sesenta) Gustavo Gili Esteve el segundo eslabón generacional de la editorial de mismo nombre, heredada de su padre y fundador (Gustavo Gili Roig), y legada luego a su hijo (Gustavo Gili Torra) y años más tarde a sus tres nietos (los hermanos Gili Galfetti), que aún hoy la dirigen. Fue Gili Esteve quien comenzó a especializar la línea editorial (que en época de su padre era más diversificada y centrada en manuales técnicos) hacia las ediciones de arte y bibliofilia, y quien encargó a Francesc Bassó y Joaquim Gili el celebrado edificio del patio de manzana en el Ensanche izquierdo de Barcelona (1961). Era, por tanto, una persona apasionada por los libros y entendida en cuestiones de arte y arquitectura, incluida la más moderna de entonces. Sin embargo, Gili Esteve y su mujer vivían, justo cuando le hicieron el encargo a Coderch, en un palacio de la calle Princesa cuya estética y modo de vida no podían diferir más no sólo de lo que luego encontrarían en Sitges, sino también del ambiente racionalista en que se trabajaba en la recién estrenada sede de la editorial en la calle Roselló. Una revista de decoración de la época llegó a publicar el piso de Princesa como un ejemplo de preservación de los cánones decorativos (*isabelinos* y *alfonsinos*, se aclara) del XIX frente a las modas fútiles del XX, describiéndolo así:

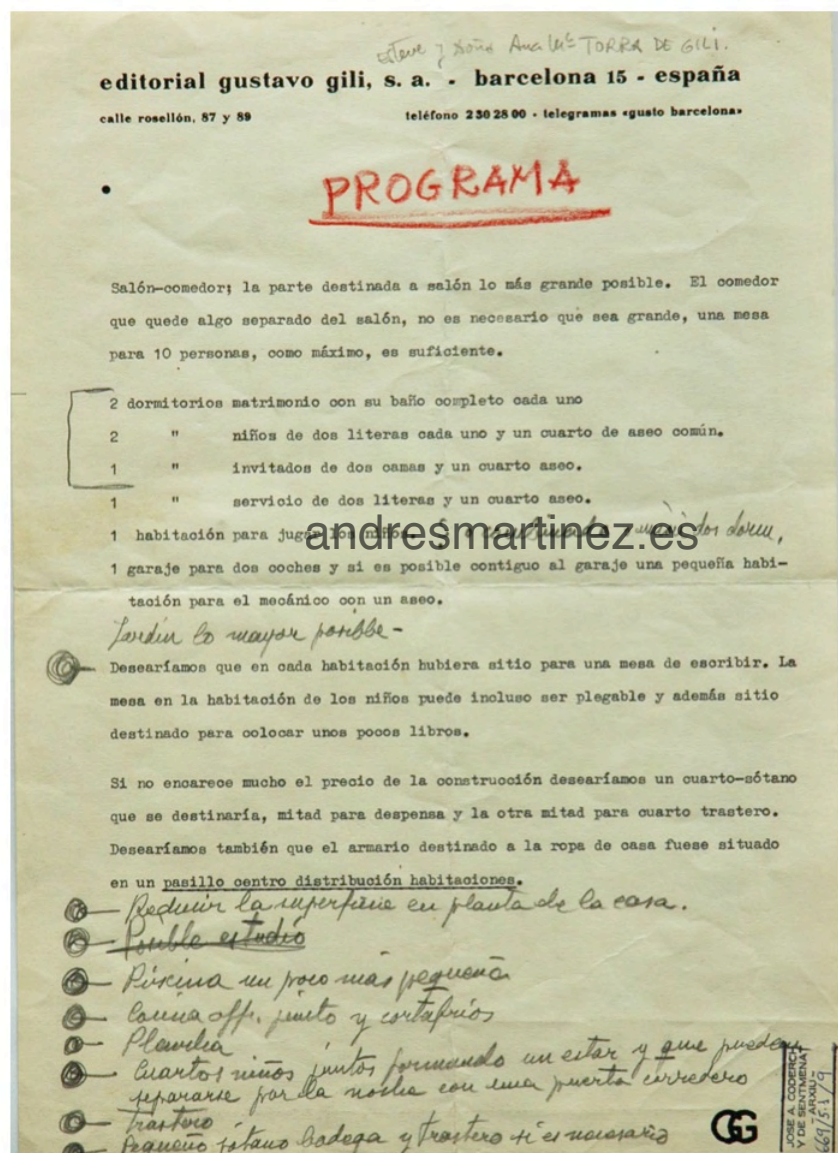
*"(...) en la calle Princesa, existe todavía una casa de auténtica atmósfera, que recuerda con nostalgia épocas pasadas. / En su interior, el empaque de la seda juega habitualmente con la blancura del linón, creando un clima un poco exótico (...). / La personalidad de sus dueños y el amor a su ciudad se trasluce en todos los detalles, ya que, huyendo de lo fácil, que es el espacio abierto (...) se quedan en una de las calles más antiguas y de más solera de Barcelona"*¹⁰.

Seguro que Coderch pisó, en alguna ocasión, el exótico piso de la calle Princesa, y algo de esa atmósfera (que no sólo era fruto de la pasión por la decoración y el coleccionismo de antigüedades de los dueños, sino también de la propia arquitectura, con su multitud de salas comunicadas unas con otras) se le debió quedar grabada como inherente a sus clientes. Si no lo hizo, seguro que ellos lograron transmitirle ese concepto doméstico que tenían tan interiorizado: en la calle Princesa siguieron viviendo no sólo mientras utilizaron la casa de Sitges, sino después de ella y hasta su muerte. En el otoño de 1964, Gili Esteve y su mujer habían adquirido una parcela en el sector más occidental de la urbanización Terramar, con la intención de construir en ella una casa de segunda residencia donde pudieran pasar los fines de semana y las vacaciones junto a su único hijo (Gustau Gili Torra), que había vuelto a Barcelona tras unos años viviendo en Suiza con su mujer (Mariuccia Galfetti); Gili Torra y Galfetti tenían por entonces dos niños pequeños (Mònica y Gustau), y pronto nacería el tercero, Gabriel. Se trataba por tanto de contruir una casa familiar en el sentido

¹⁰ "Una casa con alma en el corazón de Barcelona", en la revista *Arte y Hogar* nº 128. Circa 1956. (Reproducido completo en fichas A48 a A55).



2.11, 2.12 y 2.13. Los datos previos,
interpretados por Coderch: la normativa vigente
en Sitges, subrayada —arriba—, y el programa-
formulario remitido por los Sres. Gili —
derecha— (fichas A04-A06 y A10
respectivamente).



más amplio, casi más pensada, según lo recuerda hoy el nieto Gustau Gili Galfetti¹¹, para los padres y sus niños pequeños que para los abuelos, que, al igual que conservaron su piso en Princesa, no se deshicieron en ningún momento de la casa solariega en Santillana de Mar, donde siguieron pasando, hasta el final, largas temporadas.

¿Cómo llegan entonces Gili Esteve y Ana M^a. Torra a pensar en Coderch? Según Gili Galfetti, su abuelo estaba lejos, por entonces, de ser tan amigo de Coderch como éste después acabaría escribiendo; tampoco, al parecer, tenía relación alguna con el Sr. Catasús o su familia, de cuya casa el arquitecto diría que había sido el origen del encargo. Parece que la elección debió de venir más orientada por su hijo, Gili Torra, que ya trabajaba con él en la editorial y que tenía más interés que su padre por la arquitectura del momento: él debió de ser quien le enseñó la casa Catasús, él quien le recomendó el nombre de José Antonio Coderch. Tras la compra y la formalización del encargo, la familia le pide al arquitecto que se ponga directamente en contacto con la agencia inmobiliaria de Sitges que ha facilitado la transacción: son ellos —Fincas Butí, así es su nombre— quienes responden a su solicitud enviándole un plano muy esquemático de la parcela, y copia de las páginas en que se vería inscrita dentro de la normativa urbanística entonces vigente.

Como solía tener por costumbre, Coderch aborda estos datos preliminares de la manera más fría y desprejuiciada posible, aunque buscando en ella la información que le pueda resultar relevante para dar los primeros pasos del proyecto: comienza por calcar sobre el croquis de la inmobiliaria, por tanto sin escala, con un dibujo muy elemental y buscando cuáles pueden ser los atributos de una parcela completamente plana y regular. Así, toma nota de la orientación (no sólo el Norte, sino también dónde quedan Vilanova y el mar), de sus dimensiones totales de ancho y largo, de las dos líneas de retranqueo, y de la doble hilera de pinos que ya estaban plantados, en paralelo a las calles, en su interior. De la normativa, a Coderch le llaman la atención (y así lo subraya) varias cosas: la más importante, los retranqueos obligatorios (10 metros desde la Avda. de Casacuberta, 8 desde la calle Torres Quevedo, y 4 al linde de los vecinos); luego, la posibilidad de construir usos accesorios, como lavaderos o incluso garajes dentro de este retranqueo con las fincas colindantes. También hace mención (esto no lo subraya Coderch, pero acabará resultado determinante en la solución elegida) a la prohibición de cerrar la propiedad con ningún tipo de muro ni límite que no sea un seto vegetal de hoja perenne.

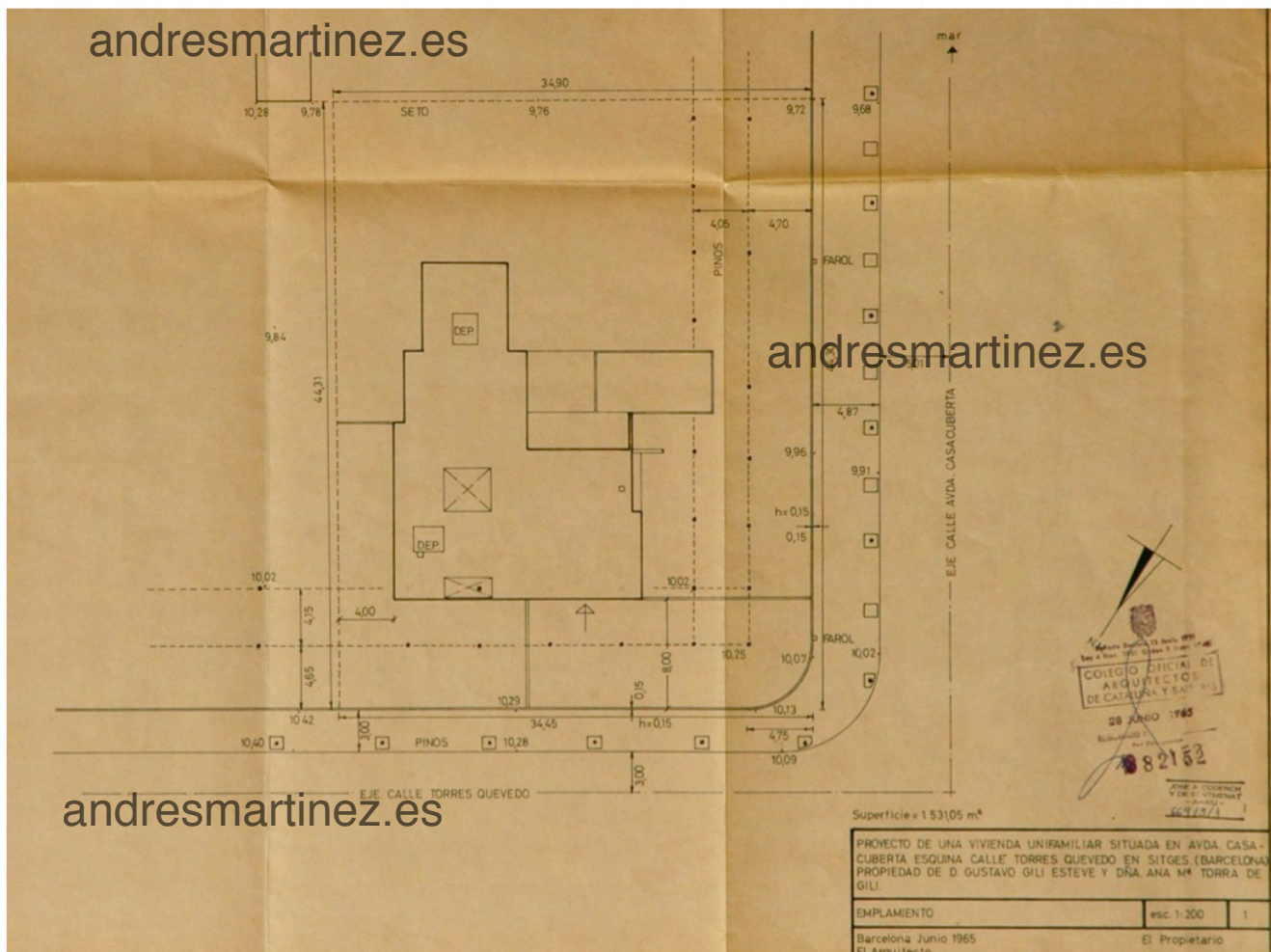
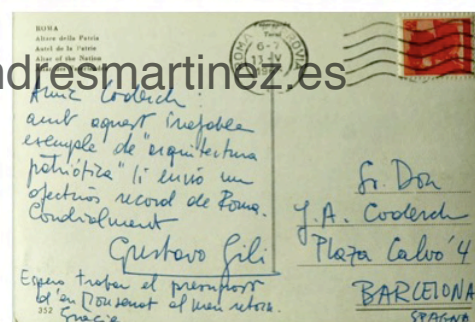
Poco después, en algún momento de ese otoño-invierno, le llega el programa en forma de formulario relleno, en respuesta a ese guión ordenado de necesidades que tenía por costumbre remitir a cada nuevo cliente¹². En él, los Sres. Gili parecen tener sus necesidades y gustos domésticos muy claros. El documento especifica un programa bastante amplio, con sitio para el matrimonio de los abuelos, el de los hijos, los dos niños pequeños y el futuro bebé; deberían poder dormir, además, al menos tres niños más, dos invitados, dos personas de servicio y un chófer. Los clientes dan instrucciones muy precisas sobre cómo quieren que sea el espacio de salón-comedor, que es lo primero a que se refieren: *"la parte destinada a salón lo más grande posible. El comedor que quede algo separado del salón, no es necesario que sea grande, una mesa para 10 personas, como máximo, es suficiente"*; también piden que cada dormitorio tenga una mesa para escribir, que haya un espacio para los juegos de los niños (para el que sugieren que se combinen sus dos dormitorios), y subrayan la necesidad de *"un pasillo centro [de] distribución [a las] habitaciones"*. En las notas ma-

¹¹ En entrevista de Gustau Gili Galfetti con el doctorando.

¹² Para Antonio Pizza, Coderch utilizaba de manera generalizada un sistema que le permitía empaparse de los requerimientos del cliente, puntualizando una "lista de expectativas" (a las que a veces llama "experiencias") cuando es solicitado por los propietarios de una nueva casa; el resultado conformaba ese "guión ordenado de necesidades", que contribuía a la sistematización racional de lo imprescindible que luego inducirá la respuesta arquitectónica. Ver Pizza, A.; Rovira, J. M.; *et al.*: *Idem.*, pág. 126.



2.15. Postal enviada a Coderch por Gili Torra desde Roma, en Mayo de 1965 (ficha A11).



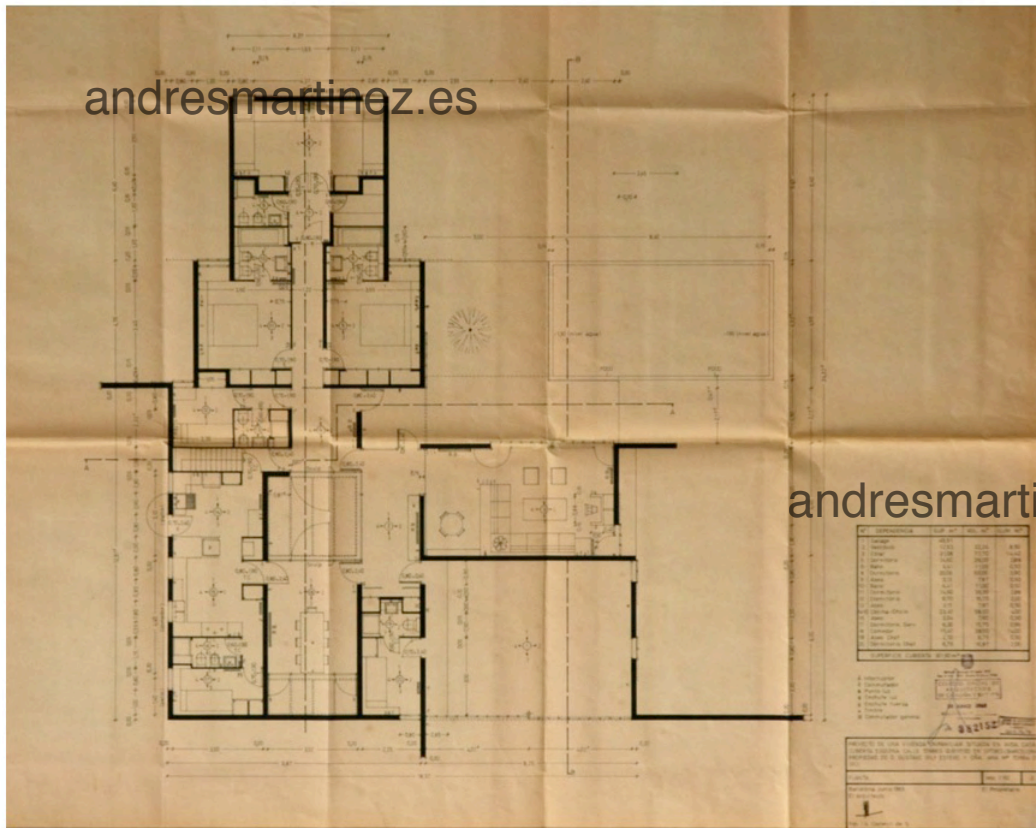
nuscritas que Coderch escribe después de estudiar el formulario (que no incluyen en ningún momento juicios de valor sobre los gustos de los clientes), aparece escrito en un sitio relevante que *"el jardín debe de ser lo mayor posible"*, probablemente fruto de una posterior conversación (¿telefónica?) con los Sres. Gili. El resto de sus observaciones (sobre la piscina, sobre la superficie total de la casa) dejan claro que ha comenzado ya, aunque de forma muy básica, a trabajar y dibujar sobre el proyecto.

Después de estos primeros estudios preliminares, las cosas parecen ir muy rápido con la casa Gili en el estudio de Coderch: ya fuera por falta de tiempo —que se debía de compartir con otros proyectos entonces en curso— o bien porque el arquitecto entendió que estaba claro por dónde avanzar... a nuestros efectos, poco importa. El caso es que el número de meses que pasan entre las fechas conocidas de inicio y final no dejan margen a muchos titubeos, y así parece confirmarlo la falta de dibujos de proceso del fondo documental, que ya mencioné antes. Recibe la documentación de la inmobiliaria a mediados de Noviembre del 64¹³, que no tarda demasiado en analizar, pues enseguida (finales del mismo mes) encarga y paga un levantamiento topográfico¹⁴; del trabajo del topógrafo (que habrá obtenido instrucciones muy precisas del arquitecto, pues los datos que reseña son los mismos que estudió él en el plano sin escala) resultan dos planos muy similares, el segundo de los cuales contiene ya la silueta de la casa, dibujada a lápiz y en su configuración definitiva. Ya en la primavera del 65, Gili Torra escribe una breve postal a Coderch desde Roma en la que, además de una alusión al carácter simbólico de ciertas arquitectura patrióticas (de la cual se desprende que ambos habrían tenido más de un intercambio de opiniones sobre la arquitectura y sus estilos), le conmina educadamente a que entregue el presupuesto a través de quien será el constructor, Antonio Montserrat. Si a mediados de mayo se ha podido preparar ya un presupuesto quiere decir que el proyecto está prácticamente cerrado, y las decisiones importantes de arquitectura tomadas: se habrá tardado no más de cuatro meses desde los estudios preliminares al presupuesto, y sólo se invertirá uno más hasta el visado del proyecto en el colegio de arquitectos, a finales de Junio de 1965. En total, no más de siete meses, y con prisa por parte de los propietarios por empezar en seguida las obras al comienzo del verano del 65.

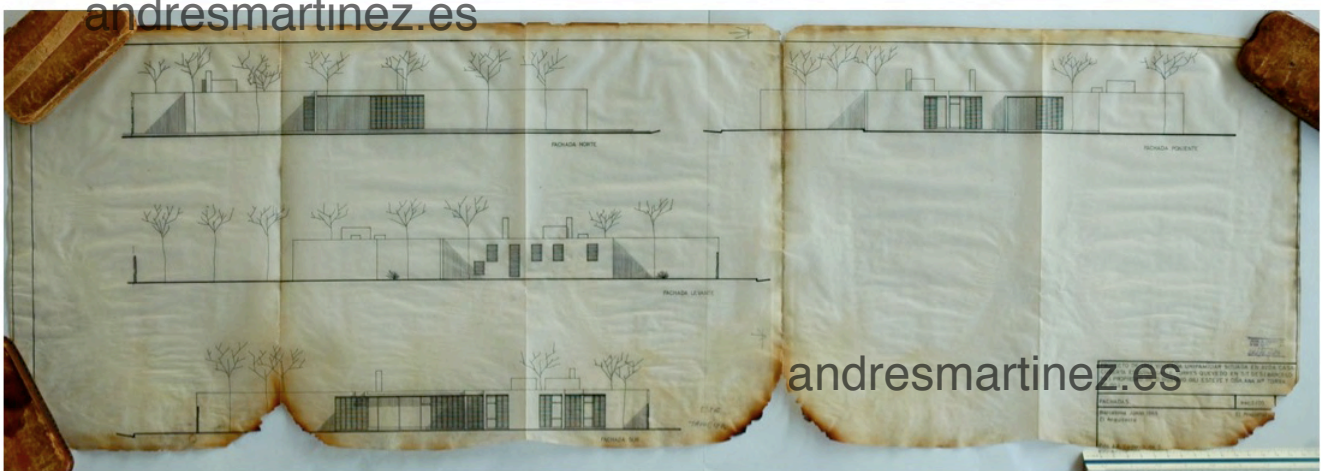
El proyecto de ejecución queda visado el 28 de Junio de 1965. Contiene pocos documentos: un plano de emplazamiento, una planta general, otras tres accesorias de estructura, cimentación y cubiertas, y tres planos de proyecciones horizontales —los alzados exteriores, las secciones, y los alzados interiores de todos los cuartos—. Como único documento escrito, tres hojas de formato DinA4 que aúnan la memoria y el pliego de condiciones. Coderch ha proyectado en Terramar para los Sres. Gili una casa que tiene algunas similitudes con la Catasús (es inevitable: la parcela de ésta está sólo una calle atrás; su situación en la manzana y orientación son idénticas —excepción hecha de un leve ángulo de unos pocos grados, que es consecuencia de la diferencia de orientación entre las calles Josep Carner y Salvador Casacuberta—), pero muchas singularidades. Respecto a aquélla, el programa es bastante más abultado, y por tanto la superficie total mayor; la entrada principal al garaje se hace por el Norte, y no por el Oeste; y la orientación y disposición de los diferentes bloques funcionales dentro de la casa varían notablemente. En cambio, ambas se pegan lo más posible al linde oriental, para dejar así sitio al *"jardín lo más grande posible"* en la mejor orientación, que es la Sur. En las dos, además, se repite el recurso de engañar a la normativa y su restricción de construir muros de fábrica en el límite con tres muros que llegan hasta él en perpendicular.

¹³ Ver fichas A01 y A02.

¹⁴ Fichas A07 y A08.



2.17. Planta general del proyecto visado (ficha A13).



2.18 y 2.19. Dibujos originales sobre papel de croquis de los alzados y secciones del proyecto visado (fichas A17 y A19).

En el plano de emplazamiento se resaltan aquellos condicionantes normativos y del solar que ya aparecieron en documentos anteriores, y que resultan cruciales, podríamos incluso decir que inspiradores, para la implantación final: se trata, por un lado, de los los retranqueos, que el arquitecto decide apurar en las alineaciones de Torres Quevedo (8 metros) y la finca vecina (4), otra vez de forma consecuente con la voluntad de hacer un gran jardín; y por otro, de la doble hilera de pinos, dibujados cada uno en su exacto lugar (alguno quedará al principio dentro de los patios de la casa), y acotada con precisión su distancia respecto a la alineación. La primera fila —la más exterior— queda dentro del margen no construible, pero la segunda —la interior— se solapa (aunque sólo en 80 cm.) con la el retranqueo, y por tanto debe convivir con la propia casa, sus patios, y piscina. La planta general muestra lo que será ya la conformación definitiva y su programa: después de este dibujo, la planta irá sufriendo luego unos pequeños ajustes que, aunque de mucho interés para el tema que aquí estudiamos, no alterarán la idea volumétrica y funcional del edificio.

Los tres muros que se proyectan desde la casa hasta tocar en perpendicular con las alineaciones y el linde vecino sirven para dividir la parcela en tres sectores que van íntimamente relacionados con las funciones colindantes de la vivienda. El primero, hacia la calle de Torres Quevedo, es la zona de acceso, que da paso a un garaje cubierto pero exterior, y que se utiliza —como en la casa Catasús— a la vez como zaguán y entrada principal; hacia el garaje se abre, sin contacto alguno con la casa, el pequeño cuarto del chofer¹⁵. El segundo sector de la parcela conforma, en su lado norte, un pequeño patio de servicio en forma de "L", y y por él se ventilan e iluminan todas las dependencias de la cocina, incluido el dormitorio de servicio. El tercero y más grande de los sectores, en forma de "U" y comunicando por el exterior todos los dormitorios y el estar, es el gran jardín que deseaban los señores Gili. En el interior de la casa se distingue claramente un eje longitudinal alrededor del que se colocan, de forma dual y casi simétrica, los dormitorios de los niños (en el extremo, y unidos por un tabique móvil que se retira de día), de los abuelos y los padres (a mitad de pasillo), y el de invitados (junto al distribuidor). El comedor queda, como pidió el cliente, algo separado del estar¹⁶, pero manteniendo con él y con el jardín una comunicación visual a través del vestíbulo, a la vez que un vínculo muy próximo y funcional con la cocina.

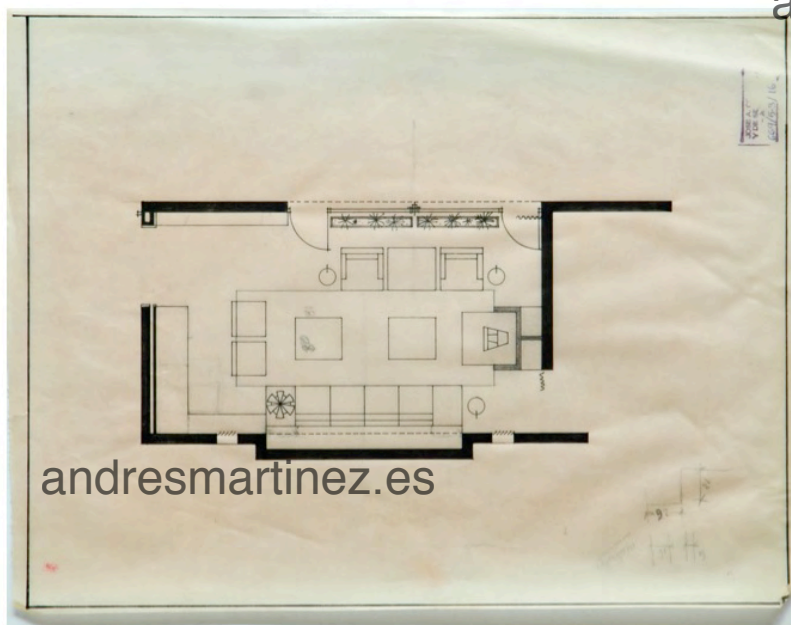
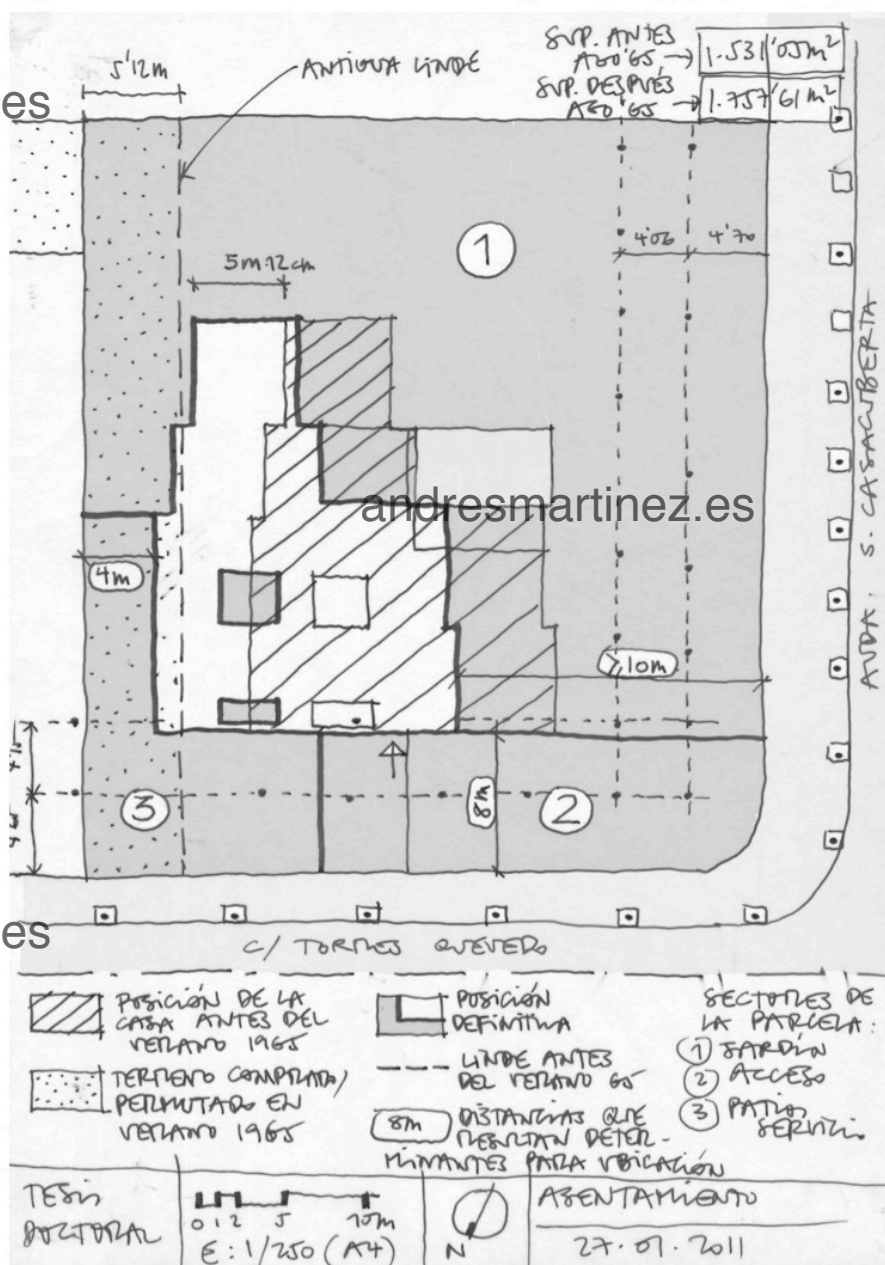
Resultan profundamente llamativos los dos espacios exteriores entre los que se inserta la zona de comer: "patios", los llama Coderch en los planos, el lateral (que parece casi un lucernario) más pequeño que el central (que se asemeja más a un atrio). Son, ambos, recintos acristalados, accesibles, exteriores pero cubiertos por una parrilla de lamas; su primera función, muy evidente, es iluminar y ventilar los espacios más interiores de la casa, pero se les adivina también un doble papel a la vez simbólico y estructurante: por eso sobre ellos nos detendremos con especial cuidado. El estar, por su lado, se abre a un porche cubierto y pavimentado que integra, en solución de continuidad con los espacios interiores, la piscina. Desde la cocina se baja por una escalera a un pequeño sótano que aloja las calderas y la depuradora de la piscina. La cota de suelo es horizontal y constante, así como la de techo, y por tanto la altura libre también, que se fija en 2,60 metros en el interior y 2,675 en el porche.

Constructivamente, Coderch se sirve de unos recursos —idénticos a los de la casa Catasús— muy modestos pero suficientes para conseguir una estética muy depurada: los muros de carga exteriores se levantan con doble *tochana* (el ladrillo hueco catalán) mientras que los interiores, algo menos

¹⁵ Gili Galfetti cuenta que para los niños esos cuartos (el del chófer, que llamaban "el cuarto de las arañas", y el del servicio) eran ámbitos totalmente extraños que no frecuentaron nunca.

¹⁶ Gili Galfetti interpreta esto, con razón, como una voluntad de sus abuelos de reproducir en la segunda residencia de Sitges el esquema espacial "a la antigua" que tenían en el piso del centro de Barcelona, con un comedor segregado —aunque cercano— del salón, y los hábitos que allí ya tenían establecidos, según los cuales se separaba claramente el acto de la comida de todo lo que se hacía en la sala.

2.20. Planta de emplazamiento, detallando alineaciones que condicionaron la ubicación, los tres sectores en que acaba dividido el jardín y las posiciones relativas del edificio antes y después de agosto 1965 (ficha A57).



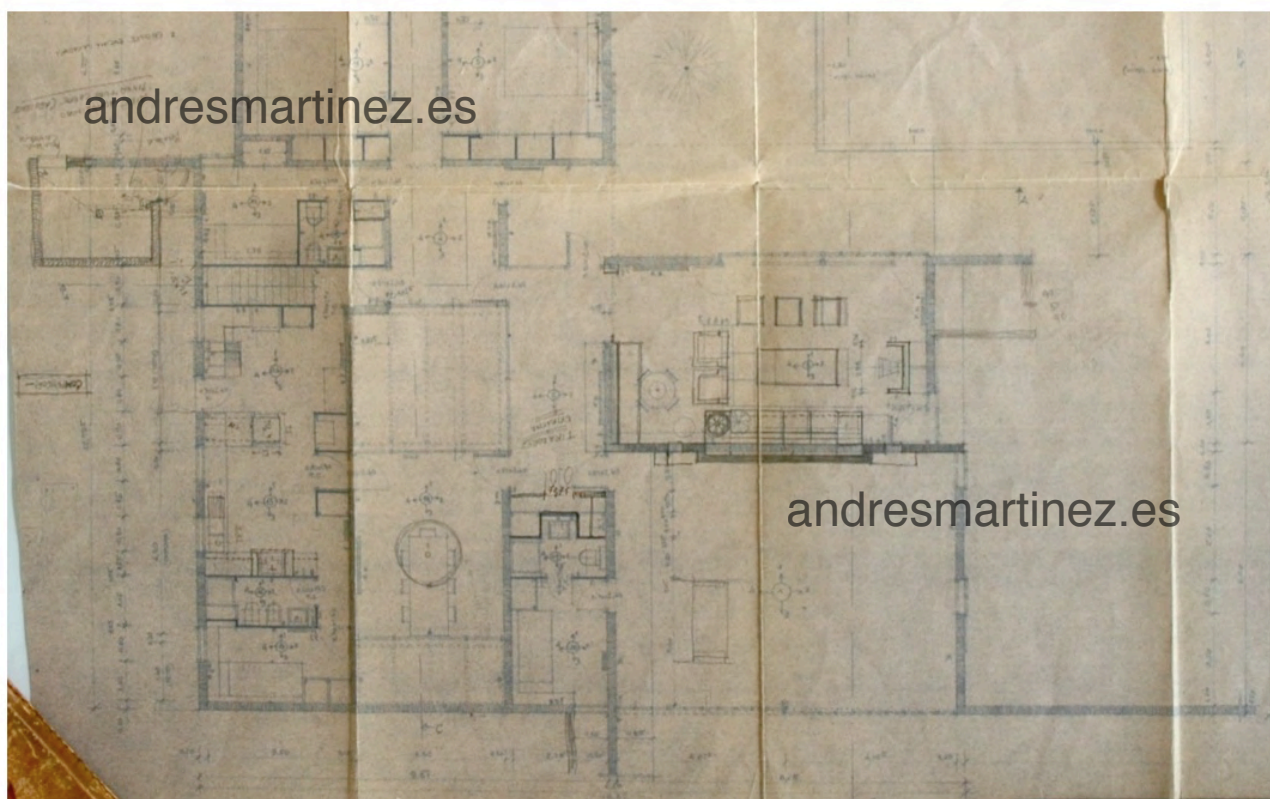
2.21. Original que refleja las variaciones operadas sobre el estar tras el verano del 65 (ficha A32).

gruesos, son de ladrillo macizo. La diferencia entre unos y otros se explica por los diferentes requisitos de protección acústica y térmica de los recintos que delimitan. Todos ellos, exteriores e interiores, están revestidos con un modesto revoco de color blanco. Cada muro, allá donde tiene que soportar un forjado, se corona con una viga de hormigón armado, material con el que se construyen también los brochales y dinteles que salvan los huecos de ventanas y patios; los forjados, a su vez, se tienden mediante viguetas prefabricadas de hormigón. Las carpinterías interiores y exteriores son de madera, como las persianas mallorquinas, que protegen a todos los huecos —incluidas las aperturas horizontales de los patios— del sol y la intrusión; son huecos, la mayoría (a excepción del patio de servicio, al que se abren con pequeñas ventanas con su antepecho y dintel los locales de la cocina) que van desde el suelo hasta el techo, con un formato vertical, a modo de puerta —en los dormitorios— y otro apaisado en las zonas de estar y de acceso: con tal ancho que algunos —en el salón o el garaje, que sobrepasan los 8 metros— acaban necesitando un pilar intermedio que ayude a mantener el dintel¹⁷.

Las obras comienzan inmediatamente después del visado del proyecto, y mientras el constructor Antonio Montserrat se prepara para hacer el replanteo y el consiguiente vaciado, va trabajando en los pozos de saneamiento; la buena marcha que se le adivina a los trabajos sólo se ve enturbiada al principio por algún problema menor con el vecino Marqués de Mura. Pero el 2 de Agosto, sin embargo, surge un importante imprevisto: la familia Gili consigue adquirir una porción de 5,12 metros de ancho a la parcela vecina por el este; Gili Torra (que firma como G. Gili Jr. en la correspondencia, y que se ha quedado la primera semana de Agosto de guardia en la editorial y para supervisar esta compra y los trabajos de Sitges) se lo comunica en seguida a Montserrat y a Coderch mediante sendas cartas, a las que adjunta un plano aclaratorio de la operación, que parece incluir a los vecions del linde sureste en una permuta a tres bandas. Gili Esteve y su mujer se encuentran ya en Santillana para su habitual veraneo, y Gili Torra se unirá a ellos con su familia unos días después. Coderch está también de vacaciones en la casa *pairal* en Espolla (Alt Empordà), cuya rehabilitación había acabado hace pocos meses.

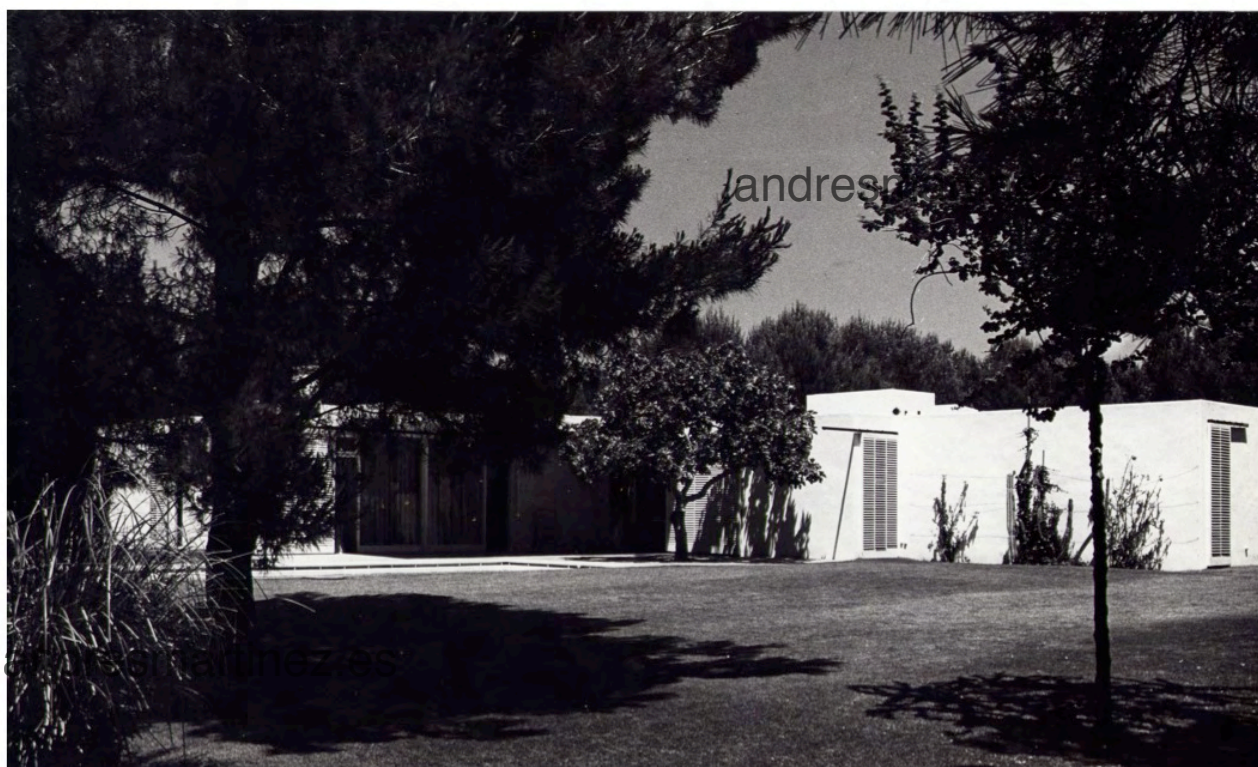
Las tres partes (el constructor —que ha quedado en Sitges, y está preocupado por cómo alterará esta ampliación al transcurso de la obra—; la familia Gili —cuyo abuelo vuelve a mediados de mes—; y Coderch —que no lo hará hasta finales—) se van poniendo poco a poco en contacto y de acuerdo para solucionar la distorsión que introduce la ampliación del terreno: sin duda es algo que beneficiará al resultado final, pero que corre el riesgo de perjudicar al proceso, cuando el proyecto ya está hecho y visado, y las obras en marcha. Pero a Coderch no le tiembla el pulso cuando toma, inmediatamente tras su vuelta, una decisión tan contundente como efectiva que soluciona de cuajo todos los problemas: la planta de la casa será exactamente la misma, pero se deslizará en la parcela y hacia el Este los 5,12 metros ganados en esa dirección. Es decir, que mantiene las dos anclas del asentamiento vigentes (los retranqueos de 8 y 4 metros), mientras aumenta el ya generoso margen de separación respecto a la avenida de Casacuberta. Nadie quiere que se paren las obras, y por eso los últimos días de Agosto el aparejador Jesús Sanz replantea junto a Antonio Montserrat la nueva ubicación, fijando la cota definitiva de solado de la casa y la ubicación del sótano para su vaciado. La decisión de Coderch puede venir motivada bien por puro pragmatismo (no querer complicar las cosas, obedecer los deseos y apremios de su cliente), bien por su convicción en la validez de la solución dada: probablemente por una mezcla de ambas; el caso —y esto es lo importante a nuestros efectos— es que el proyecto está tan bien dotado de una serie de herramientas que lo fijan tipológicamente (los tres sectores del jardín; los tres muros; su compacta configuración interna) que aguanta inmutable un cambio —no menor— que hubiera sido imposible operar en cualquier otro

¹⁷ Todos los materiales, según vienen descritos en la memoria del proyecto visado (fichas A22 a A24).



2.22. Tanteos a lápiz de proceso sobre mejoras de la sala, el vestíbulo, el comedor, y el patio de servicio (ficha A31).

andresmartinez.es



2.23. La casa desde la esquina opuesta del jardín, en una fotografía de época.

proyecto menos robusto ¹⁸.

En ese otoño, mientras las obras siguen avanzando (se dilatarán todo el invierno hasta la primavera, demorándose algunas cuestiones hasta el verano siguiente, Agosto de 1966), Coderch, que ha sido tan contundente en la solución adoptada para la ampliación de la parcela, se recrea, en cambio en una serie de cuestiones que, aunque aparentemente intrascendentes, son importantes. En la primera de ellas reconfigura toda la sala de estar, no en tamaño proporción ni altura, sino en su amueblamiento y la forma de una de sus paredes: hace desaparecer la pequeña mesa circular que dibujaba en el proyecto visado cerca del paso al vestíbulo, y la sustituye por un mueble bajo en forma de "L": amplía así la zona de los sillones, dándoles más plazas, uno de los cuales (el que se enfrenta al ventanal y a la piscina) queda introducido dentro de una nueva hornacina formada por un quiebro del muro de carga, que antes era recto. A los lados de la hornacina llega a abrir un par de ventanas pequeñas (para ventilación cruzada, quizás para obtener un cierto control visual del acceso a través del garaje) , una mejora que luego descarta en la obra. También cambia el forro metálico de la chimenea por un nicho de fábrica que la envuelve por completo, introduciéndola así de forma más visible en el interior de la sala, una vez que ésta ha aumentado su superficie útil.

La segunda variación importante tiene lugar en la zona de acceso, a la derecha del garaje: éste pierde, después del proyecto visado, una de las dos pequeñas ventanas a poniente que tenía, y desaparece el muro que se proyectaba desde la corredera del garaje siguiendo la alineación de la avenida de Casacuberta. Es difícil encontrar una explicación coherente a esta última y desconcertante decisión, pues diluye en gran medida la claridad del esquema con tres muros que genera tres patios, y que tan útil le había resultado para resolver el problema de la ampliación del terreno al final del verano. Lo más posible es que se viera forzado a ello por los Sres. Gili, que debían de encontrar fuera de lugar la pérdida de tantos metros cuadrados útiles de jardín, asociándolos a la entrada y regalándolos *de facto* al ámbito de la calle. En el segundo de estos dos dibujos aparece también un esbozo de la colocación de un añadido para alojar el lavadero en el patio de servicio, justo pegado al muro, que apunta ya el sentido estructurante otorgado a los muros del jardín para dirigir las sucesivas ampliaciones que vendrán después. Pero antes de estudiar la vida del edificio hasta nuestros días, es preciso que nos detengamos en dos cuestiones importantes: la primera, el lugar que ocupa la casa Gili en la evolución sobre la investigación doméstica que hizo Coderch a lo largo de varias décadas; la segunda, un estudio más detallado del significado que tienen los espacios intermedios en nuestro edificio.

¹⁸ La carta de Coderch al Marqués de Mura se reproduce en la ficha A28 del anexo; la carta de Gili Torra a Coderch tras la compra de la parcela, en la A26, y el plano que la acompañaba, en la A27; la carta de Antonio Montserrat a Jesús Sanz para hacer el nuevo replanteo, en la A29; la posición relativa de la casa antes y después de la parcela se obtiene comparando las fichas A12 y A40.



2.24. Terraza, porche, vestíbulo, y transparencia hacia los dos patios en la casa Gili (a la derecha; foto de 2003).

andresmartinez.es



2.25 y 2.26. La casa Catasús: transparencia entre el patio y el jardín a través del comedor (abajo), y planta de la casa (derecha).



b) Varias obras que conforman un solo proyecto

Hemos leído que Coderch se refería a la casa Gili como una heredera directa de la Catasús, aunque con un programa más amplio; las imágenes tomadas por el propio arquitecto y el fotógrafo Català-Roca de los respectivos porches sobre la piscina pueden llegar incluso a confundir a los menos iniciados sobre cuál es una y cuál la otra; las parcelas son, como vimos, idénticas, y los criterios de la implantación en ellas tienen más similitudes que diferencias. Son todas ellas cuestiones que, creo, han llevado a una cierta pereza crítica a la hora de estudiar las singularidades de la casa Gili y reivindicar que se trata de una obra, en muchos aspectos, única y ejemplar. En 1989, Carles Fochs escribió que se trataba de "(...) *un proyecto síntesis de una evolución preocupada por el perfeccionamiento de las soluciones anteriores, que se mantiene fiel a un lenguaje que ha trascendido su raíz mediterránea para alcanzar un máximo de austeridad formal*"¹⁹, y Rafael Diez reconoce en 2002 que "(...) *constituye otra obra cumbre de Coderch y un nuevo modelo de casa, (...) [en la cual] el patio articula todas las partes (...), es un centro y da unidad al conjunto, pero [donde] el juego de visuales que solía acompañar el recorrido hacia la sala ha desaparecido: ésta ha quedado aislada, pobremente relacionada con los otros espacios y con el exterior, pues, a pesar de la doble abertura, mantiene una relación distante con el jardín*"²⁰. Para Diez, la casa Gili constituye por tanto un caso arquetípico que inaugura una nueva era, pero a la vez —apunta— resulta una perversión rotunda de los principios articuladores, basados en ejes visuales, que habían venido guiando la investigación doméstica de Coderch hasta entonces, incluido, por supuesto, el eslabón de la Catasús; en otro texto de la misma época, el crítico irá más lejos al sostener que tal distorsión es consecuencia directa de haberse arriesgado a manejar una herramienta —el atrio— ajena a su universo proyectual. Lo explica así bajo el título muy expresivo de "El peligro de la oclusión":

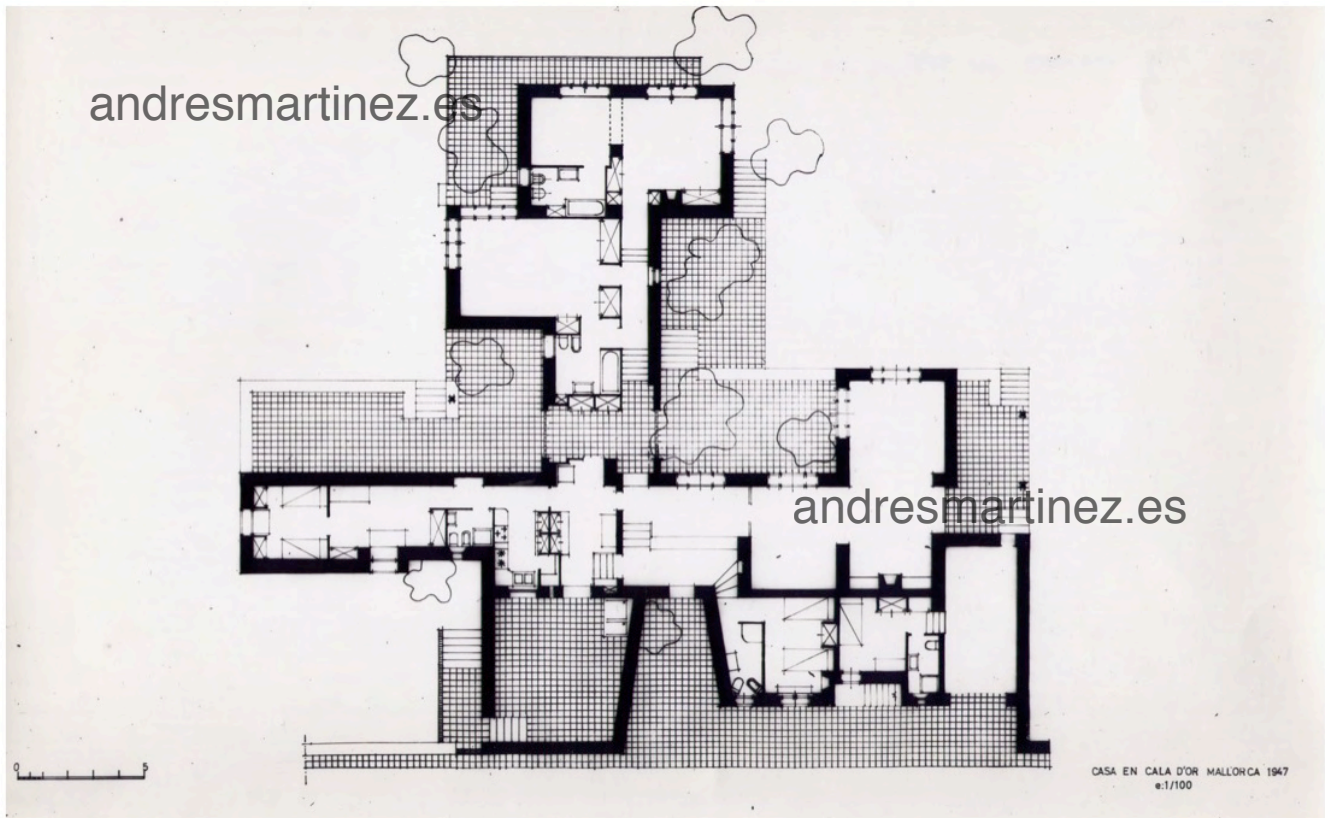
*"(...) [aquí] el patio ha perdido gran parte de la función espacial que había sido la causa inicial de su introducción, y sus sucesoras [Entrecanales, Zóbel y Güell] ofrecerán variaciones de este esquema espoleadas no tanto por aspectos externos, ya sea implantación o programa, como por la necesidad de superar el problema interno que plantea: la oclusión visual del hall (...). El patio, que había nacido como una burbuja que se reconocía perteneciente al jardín (...) acaba siendo un elemento aglutinador, de concentración espacial (...); el hall se ha transformado en un espacio muy interiorizado, en contra de su origen, una penumbra continua de gran belleza, pero más propia de un atrio que quiere fijar la casa a su alrededor que de un hall que le ha de permitir expandirse a partir de él (...); la piscina, indecisa, se dispone delante de la mitad del hueco de la sala -no como en la casa Catasús, donde limitaba totalmente su expansión-, pues es a través de ese hueco como una parte del hall podrá tomar contacto con el jardín"*²¹.

Es cierto que encontramos en la casa Gili una ruptura (incluso, si se quiere, una perversión) respecto a lo que eran las leyes compositivas con que Coderch se venía manejando desde tiempo atrás. Sin embargo (o quizás precisamente por ello), lo que propongo ahora aquí es que hagamos de esta singularidad una lectura positiva, en vez de considerarla, como parece sugerir Diez, un fracaso pasajero que luego Coderch conseguiría enderezar; que la consideremos con un interés puntual del arquitecto por ciertos temas (el atrio, el deambulatorio o la centralidad) de los que no se había ocupado demasiado, pero que a nosotros nos resultan de suma importancia y utilidad para

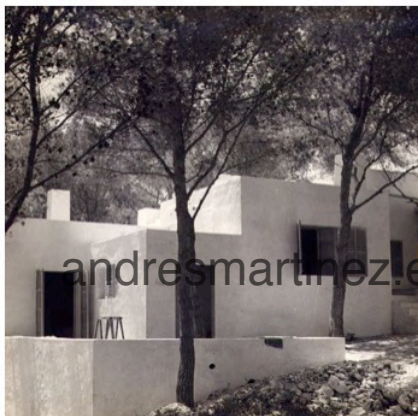
¹⁹ Fochs, C. (ed.): *Op. Cit.*, pág. 62.

²⁰ Diez, Rafael (*et al*): "José Antonio Coderch. Casas / Houses", en 2G nº 33. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2002. Pág. 80.

²¹ Diez, R.: "El peligro de la oclusión: la casa Gili y sus derivadas", en su *Op. cit.* de 2003. Págs. 187-191.



2.27. Casa Ferrer-Vidal, Cala d'Or (Mallorca, 1946). Planta definitiva.



2.28 y 2.29. Casa Ferrer-Vidal: pasillo exterior con las ventanas del vestíbulo y el estar (arriba) y terraza individual del dormitorio principal (izquierda).

arrojar luz sobre el tema que nos traemos entre manos, que son los espacios intermedios.

¿Cuáles son, entonces, y respecto a la casa Catasús, las variaciones que introduce la Gili? La primera de ellas —ya lo vimos— consiste en una diferente colocación del acceso hacia el garaje-zaguán, que entonces se hacía por el Oeste, y ahora por el Norte; la segunda sería un intercambio de posiciones entre los cuerpos de dormitorios y del estar, pasando los primeros de abrirse directamente sobre la piscina —desde el Norte y con grandes cristaleras, allá— a ocupar su propia ala junto a la linde derecha —con ventanas individuales sobre el jardín, acá—; se consigue con esto segregar su vista y desahogo de las zonas comunes exteriores, en lo que parece a todas luces una mejora funcional y de la privacidad. A pesar de ello, las salas acabarán quedando, en una y otra casa, con orientaciones equivalentes, suroeste una, sureste la otra. La tercera variación es más sutil pero no menos importante, y se opera sobre el comedor: en la casa Catasús, la mesa de comer quedaba todavía en continuidad espacial con el comedor y la sala, mediante una doble transparencia entre el patio trasero y el jardín, a través de dos grandes ventallales; esto convertía al salón en un delicado cenador en forma de umbráculo, aislado de la vivienda y plenamente integrado en el jardín²². Esta continuidad entre el comedor y la sala quedará, en cambio, muy desdibujada en la casa Gili, y no por casualidad, sino por el deseo expreso del cliente. Sin embargo, resulta fácil reconocer el paralelismo de la secuencia que une el patio trasero con el resto de la casa y el espacio exterior a través del comedor: con esto se da a la zona de comer una posición y función articuladora, como ocurre en muchas otras de sus viviendas.

Entre ellas, sin duda, hay que mencionar el caso arquetípico de la casa Ugalde, pero no sólo; porque, como indica el propio Diez, "(...) *la casa Ugalde no es ningún hecho aislado, producto de la iluminación repentina de un genio, [sino más bien] es un eslabón más, aunque seguro que de especial importancia, dentro de la cadena que forman todas estas casas (...), [en la cual] todo es un hacer y deshacer en torno a esa doble cuestión de cómo relacionar la casa con el exterior sin que pierda su privacidad, y de cómo conseguir en la estancia una fusión de espacios abiertos y cerrados sin que la casa pierda su recogimiento*"²³. Así, para Diez, la insistencia de Coderch en los mismos recursos para todas sus casas (sobre todo en la concatenación entre vestíbulo, estancia, y jardín, cuya secuencia siempre es diferente y con matices en su disposición, enlace y valor relativo) será lo que confirme la existencia de una unidad esencial entre todas ellas, de un modelo común al que todas aspiran y que es algo más que una serie de recursos espaciales concretos²⁴. Esta preocupación por que la casa preserve un espacio propio al aire libre aparecería planteada primero en proyecto iniciático de Les Forques (también en Sitges) mediante un patio bastante ortodoxo; se iría complicando con los primeros intentos de hibridación en su propia casa-estudio de la plaza Calvó (1946); y se mostraría planteado ya con toda claridad en la vivienda de vacaciones que construyó en Cala d'Or (Mallorca) para Josefina Ferrer-Vidal (1947).

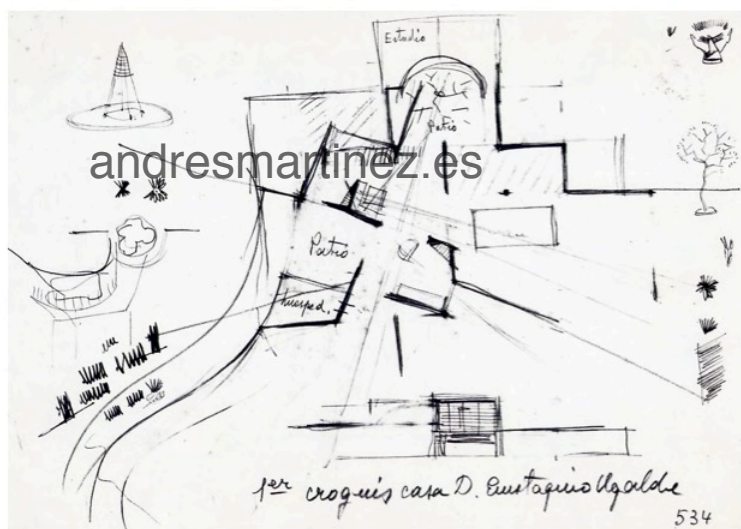
En Cala d'Or, Coderch ensayará por primera vez la articulación de la casa a través de un encadenamiento de espacios domésticos exteriores que serán los que además sirvan para prolongarla hacia el paisaje. Tiene la planta de la casa Ferrer-Vidal forma de "T", que coincide con las dos líneas principales que le marca la orografía del terreno en que se asienta: la de máxima pendiente —a lo largo de la cual se accede, en un gradiente descendiente de privacidad, hacia los dormitorios y sus terrazas individuales— y la de la cota horizontal —perpendicular a la anterior—, sobre la cual se colocan las zonas comunes, el estar, el vestíbulo y la cocina, comunicadas las tres, en paralelo, por

²² Armesto, Antonio; Diez, Rafael: "La revisión de la persiana mallorquina", en *José Antonio Coderch*. Santa&Cole. Barcelona, 2008. Págs. 152-176.

²³ Diez, R.: *Op. Cit.* (2003), pág. 207.

²⁴ *Ibid.*, pág. 207.

2.30. Casa Ugalde (Caldes d'Estrac, Barcelona, 1951). Fotografía desde el patio posterior, a través del porche, sobre la terraza y el horizonte.



2.31. Primer croquis de Codorní para la Casa Ugalde.



2.32. Casa Ugalde, planta definitiva.

un espacio al aire libre ahora cubierto ahora descubierto, primero encerrado por la casa, luego proyectándose sobre el paisaje. ¿Se trata de un pasillo, un porche, una pérgola o una terraza? Ninguno de ellos en exclusividad, y todos ellos a la vez. Un recurso (éste de la hibridación) por cierto nada ajeno a la arquitectura popular mediterránea que Coderch consigue reinterpretar —con habilidad y en clave moderna— desde el momento en que le incluye una componente tridimensional: la que lo extiende hacia el paisaje, en diagonal, y hacia el ala de dormitorios, en perpendicular. Es esto, precisamente, lo que le dará sentido y unidad al edificio en relación con su emplazamiento.

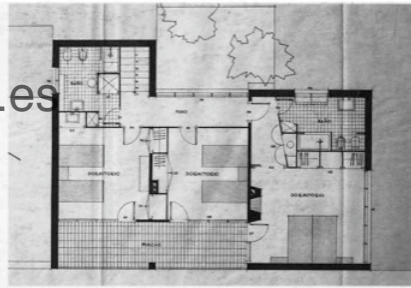
En Caldes d'Estrac, Eustaquio Ugalde se hizo pocos años después con un terreno tanto o más privilegiado que el de la Sra. Ferrer-Vidal en Cala d'Or: a su condición de atalaya sobre el pueblo y el mar, se añadía aquí el resguardo proporcionado por una ladera de pronunciada pendiente. Garantizadas ya por el sitio la protección y la intimidad, Coderch se centró en el proyecto de la casa Ugalde (1951) en satisfacer lo que fue única petición de su cliente: deseaba que desde el interior de la vivienda se pudieran contemplar las tres vistas privilegiadas que él (Ugalde) había detectado en sus visitas al terreno; por lo demás, dejaba que el arquitecto obrara libremente. Las vistas eran las siguientes: hacia el Norte, sobre el castillo y puerto de Arenys de Mar; hacia el Este, y en perpendicular a la ladera, sobre el horizonte marino; la tercera, hacia el Sur, sobre la panorámica de la costa en la que, en un día claro, se podía ver a lo lejos la ciudad de Barcelona.

Este objetivo tripartito de lo que habían de ser los diferentes horizontes domésticos tomó la forma, desde los primeros croquis, de tres patios: el primero, contra la ladera, y vinculado al estudio; el segundo, antesala del ala de huéspedes, y volcado hacia la vista sur; y el último, abriéndose hacia el norte, y abarcando la piscina. Todo el resto del proceso de proyecto (interesantísimo sin duda; bien explicado por diversos autores: por eso no me detendré en él) no es otra cosa que la búsqueda de una solución a la contradicción inherente a este doble punto de partida: el patio, cerrado y finito, y la panorámica, abierta e infinita. Y lo hizo valiéndose de los recursos que ya había planteado en Mallorca unos años atrás. La herramienta que haría posible la transición entre estos dos mundos antitéticos²⁵ sería precisamente la concatenación espacial entre los lugares intermedios, a través de la cual el *hogar* se acaba prolongando —aunque sin prescindir del recogimiento— de forma natural hacia el *paisaje*, y utilizando toda la gama de ambientes que van desde la privacidad hasta la apertura exterior.

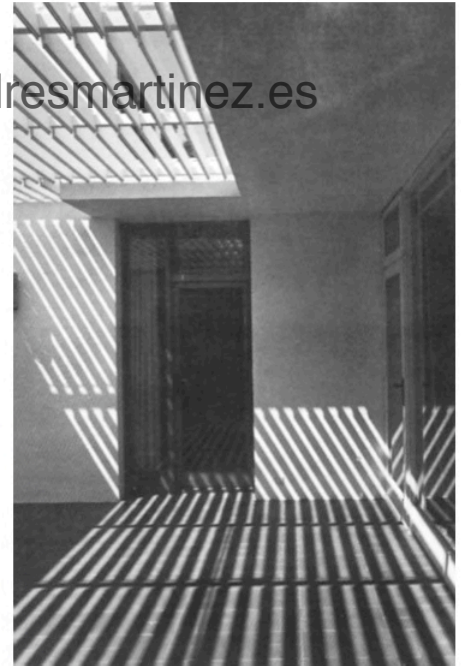
En la planta final de la casa Ugalde podemos reconocer al menos cinco tipos diferentes de espacios intersticiales, cada uno con una posición y una función bien precisas dentro del conjunto. El recinto trasero —en el inicio del proyecto vinculado a un estudio que acaba desapareciendo— es el que más se parece a un *patio*, aunque ha quedado deformado por su necesidad de desahogo hacia el horizonte, que obtiene a través del *porche* o *soportal* cubierto bajo el cuerpo del dormitorio. Después de éste se sitúan la *terraza* propiamente dicha y su piscina, que se relacionan con la entrada desde la calle a través de una *galería* o pasillo descubierto; un pasillo que, a su vez, se confunde con el *recibidor exterior* de cuerpo de huéspedes, y que enlaza con el *zaguán* abierto de la casa. Estos son los más reconocibles, pero si bajamos de escala, encontramos espacios intermedios de menor tamaño: las *hornacinas* o nichos que se crean en los pliegues exteriores de la planta, gracias a la no coincidencia entre los planos de la carpintería y la estructura; o el *patio inglés* que da luz y aire al ala de servicio.

La voluntad de continuidad entre todos ellos es evidente no sólo en la homogeneidad de los materiales (eso que Fullaondo, citando a Drew, denominó "*limitar la gama constructiva al mono-mate-*

²⁵ *Ib.*, pág. 219.



2.33. Izquierda: la casa Dionisi, en Terramar (1953): plantas baja, primera, y vista desde el jardín.



2.34, 2.35 y 2.36. La casa Luque, en St. Cugat del Vallès (1965): vista interior del patio hacia un lateral (derecha), del patio hacia la sala con la chimenea y el jardín (abajo), y planta.



rial"²⁶), sino también en la manera en que se representa en los planos, con un pavimento único que parece fundirlos entre sí. Y es precisamente esta conjunción de ámbitos intersticiales la que, para Diez, permite a Coderch encontrar el punto intermedio entre la arquitectura del patio —paradigma tipológico arcaico, que representaría lo centrípeto— y la del mirador —ejemplo, a su vez, de la casa moderna, y fruto de las acciones centrífugas—.

Otro caso especial en esta evolución de una idea a través de varias obras (que sólo trazamos aquí mediante unas pocas, las que resultan interesantes para entender mejor nuestro ejemplo) lo constituye la casa Dionisi, construida por Coderch y Valls en 1953 en Terramar, justo en la parcela con que linda hacia el sur la Catasús. Aunque se trata de un proyecto elaborado por los dos durante su colaboración, sólo quedó firmado por Valls, cosa que explicaría su extraña ausencia en los catálogos de la obra de Coderch. En la casa Dionisi se ponen en práctica juegos espaciales muy parecidos a los de Mallorca o Caldes d'Estrac, con la singularidad de que los elementos que los componen toman en ella una forma y unas dimensiones muy parecidas a las que acabaremos encontrando en la casa Gili: encontramos un patio de reducidas dimensiones, insuficiente para salir y estar en él, pero en cambio excesivo para la ventilación o iluminación; vemos que el patio, sobre el que se vuelca el pasillo de dormitorios de la segunda planta, se coloca en la tercera línea de profundidad desde el exterior, tras el porche y el estar; reconocemos, también, la característica posición del comedor como doble articulador de los ejes cocina-estar y patio-jardín; observamos, como en las casas Catasús y Gili, unas persianas mallorquinas que se abaten o repliegan sobre la prolongación de los muros, que quedan exentos de la casa.

Desde la casa Dionisi, el patio interior de planta cuadrada aparecerá en varias ocasiones más (casas Tàpies o Rozès) antes de llegar a su doble formulación de 1965, que se produce con nuestra casa Gili y con la casa Luque (en St. Cugat del Vallès), que son simultáneas. En la casa Luque, Coderch plantea los mismos componentes de la secuencia que encontramos en la Gili —el garaje como zaguán, el patio, y alrededor de él, gravitando, la sala y el comedor— aunque conjugados de manera diferente, pues esta vez se alinean formando un solo eje visual y funcional, que además habrá de salvar, en los laterales del patio, un desnivel de terreno. Es un patio que recupera, respecto a la casa Dionisi, un tamaño suficiente como para permitir su uso, y un espacio muy parecido al de la tradicional *eixida* catalana. En su interior, incluso, se pueden diferenciar varias zonas funcionales: una de estancia —donde se colocan las hamacas— y que se pega contra la jardinera del muro de contención; otra de acceso doble —con una puerta hacia cada pasillo—; y una tercera —de comunicación visual con la sala—, que queda cubierta por una losa pero dotada de una gran cristalera. No es casual la dirección en que se colocan las palas de las lamas *Llambí* que protegen la parte descubierta, que quedan perpendiculares al eje principal, favoreciendo la lectura direccional del conjunto hacia el punto de fuga que supone el jardín. Entre la sala y el exterior aparece, descontextualizada, la chimenea: como una hornacina de fábrica rodeada de grandes ventanales, tal y como ya quedó en la casa Ugalde.

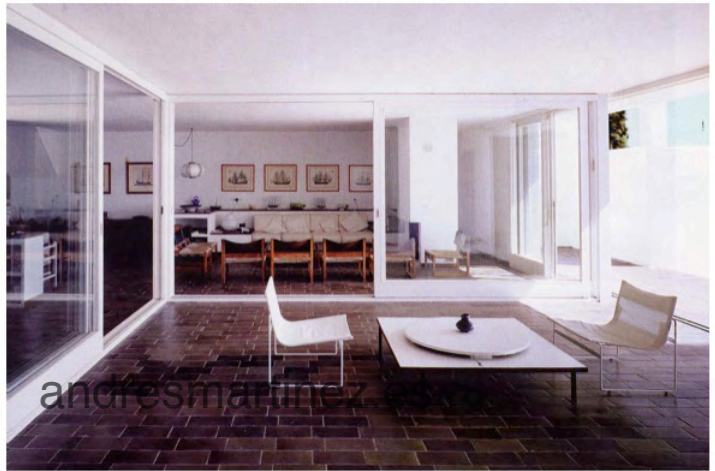
Un caso aparte (y éste será el último que mencionemos) lo constituyen la casa Uriach (1961) y su derivada casi facsímil, la Rovira (1967): en estos dos edificios es en los únicos en que Coderch ensaya una verdadera *habitación exterior* con todos sus ingredientes —una especie de porche cubierto con forma y proporción de cuarto— en continuidad con los ámbitos del salón y el comedor, a los que comunica con la piscina y el jardín, pero completamente aislable tanto del exterior como del interior. La sala y el comedor disponen de sus propias puertas de salida, con lo cual pueden prescindir de él; las grandes persianas mallorquinas lo pueden aislar por fuera, dejando un recinto rectangular perfectamente delimitado; una porción de muro —necesario estructuralmente y útil para recoger las correderas— lo dota además de un cierto sentido tectónico.

²⁶ Fullaondo, J. D.: *Op. Cit.*, pág. 8.

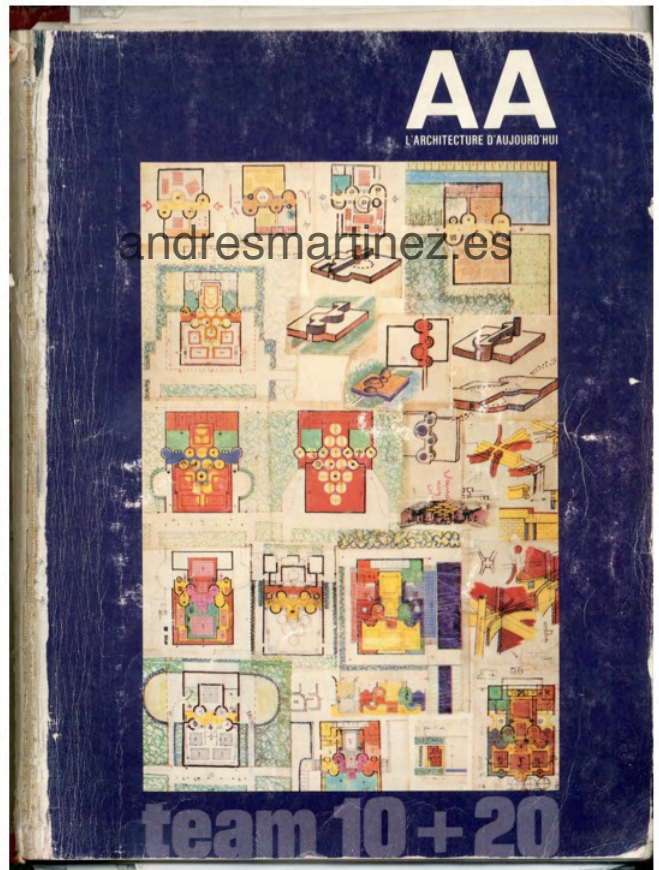
andresmartinez.es



2.37, 2.38 y 2.39. "Habitaciones exteriores" en las casas Uriach (l'Ametlla del Vallès, 1961, arriba) y Rovira (Canet de Mar, 1967, derecha).



2.40 y 2.41. Portadas de los números 503 de Domus (1971) y 177 de l'Architecture d'Aujourd'hui (1975), en que aparece publicada la casa Gili.



¿Cuál fue el éxito, si lo tuvo, de la casa Gili?, ¿cuánto llegó a ser divulgada en los años posteriores tras su construcción? Si, como defiende Claudio Guillén, el estudio de la *fortuna* de la obra —de cómo y en qué sitios se habló de ella— es fundamental para conocer su calidad intrínseca y acabar de establecer con ello una aproximación crítica lo más completa posible, lo cierto es que la casa Gili puede considerarse bien parada, y a Coderch le debió de gustar leer todo lo que se escribió en los textos que acompañaron a su publicación en varias revistas; aunque hubo de esperar unos años para ello, pues, con excepción de su aparición en *Cuadernos de Arquitectura* en 1966²⁷, todas las menciones se producen entre los años 71 y 76: se harían eco de la casa de Sitges, siempre en tono elogioso, *Domus* (1971), *Nueva Forma* (1974), *l'Architecture d'Aujourd'hui* (1975), y *A+U* (1976)²⁸, y ya varios años después, todas las recopilaciones que se publicaron tras su fallecimiento, en las que ocupa un lugar destacado.

En los artículos de revistas se juzga a nuestra casa sin relacionarla con otros edificios; en las recopilaciones, sin embargo y como vimos, se coloca siempre en la estela de la Catasús. En unas y otros, el material publicado es muy similar: está constituido por fotos en blanco y negro del propio Coderch o de Català-Roca —varias de ellas acompañan nuestro texto—, además de por la planta y las secciones que en el estudio se habían dibujado específicamente para su publicación²⁹. Aunque esto lleve a pensar que casi todas estas apariciones —en las que la casa siempre se veía rodeada de una recopilación, mayor o menor, de otras obras— formaban parte de una estrategia puramente promocional de Coderch a través de revistas que ya le habían sido amigas, no puede desdeñarse el fondo de crítica meticulosa que contenían varios de los artículos, coincidentes todos en el elogio no ya de las obras, sino del éxito de la metodología constante y paciente del arquitecto. Así, *Domus* la describió, tras el elocuente título "I muri de Coderch", como...

*"(...) una casa para las vacaciones estivales de una familia, en Sitges, en un largo terreno llano, y con grandes árboles. Árboles y muros. Muros como bastidores, sin relieve. Persianas correderas enteras, como bastidores. La piscina tallada en el terreno plano (...), [también] como un bastidor. Las habitaciones en una disposición desfasada entre sí, con frentes paralelos y salida directa, una por una, hacia el jardín. Los elementos constantes con que Coderch opera en sus obras —su propio alfabeto personal— aparecen aquí llevados a la máxima simplicidad"*³⁰.

Un alfabeto éste que para Juan Daniel Fullaondo sorprende por su capacidad de, una vez conjugado, permitir la continuidad en su trayectoria por encima de las inflexiones y el mantenimiento tenaz de las perspectivas cotidianas, y que explicaría su perpetuo distanciamiento, reticencia comunicativa, y la constante introversión en su acento creador; es esa "oceanografía del tedio de D'Ors", o esa "armonía de la fatiga" de Virgilio, de los que Fullaondo se sirve para explicar cómo *"(...) desacralizadas hasta el final sus pequeñas viviendas podrían quintaesenciar esa apoteosis de lo cotidiano, [lo] sencillo, la vida de cada día, ausente de grandes conmociones y aventuras (...). Como se ha señalado precisamente con Joyce (...), [son obras en que] nunca pasa nada espectacular, pero se encuentra todo lo que la vida da cada día al hombre común. Y todo suceso, por pequeño que sea, pasa a ser misterio del arte"*³¹. Paolo Susteric encuentra muy interesantes estas notas de

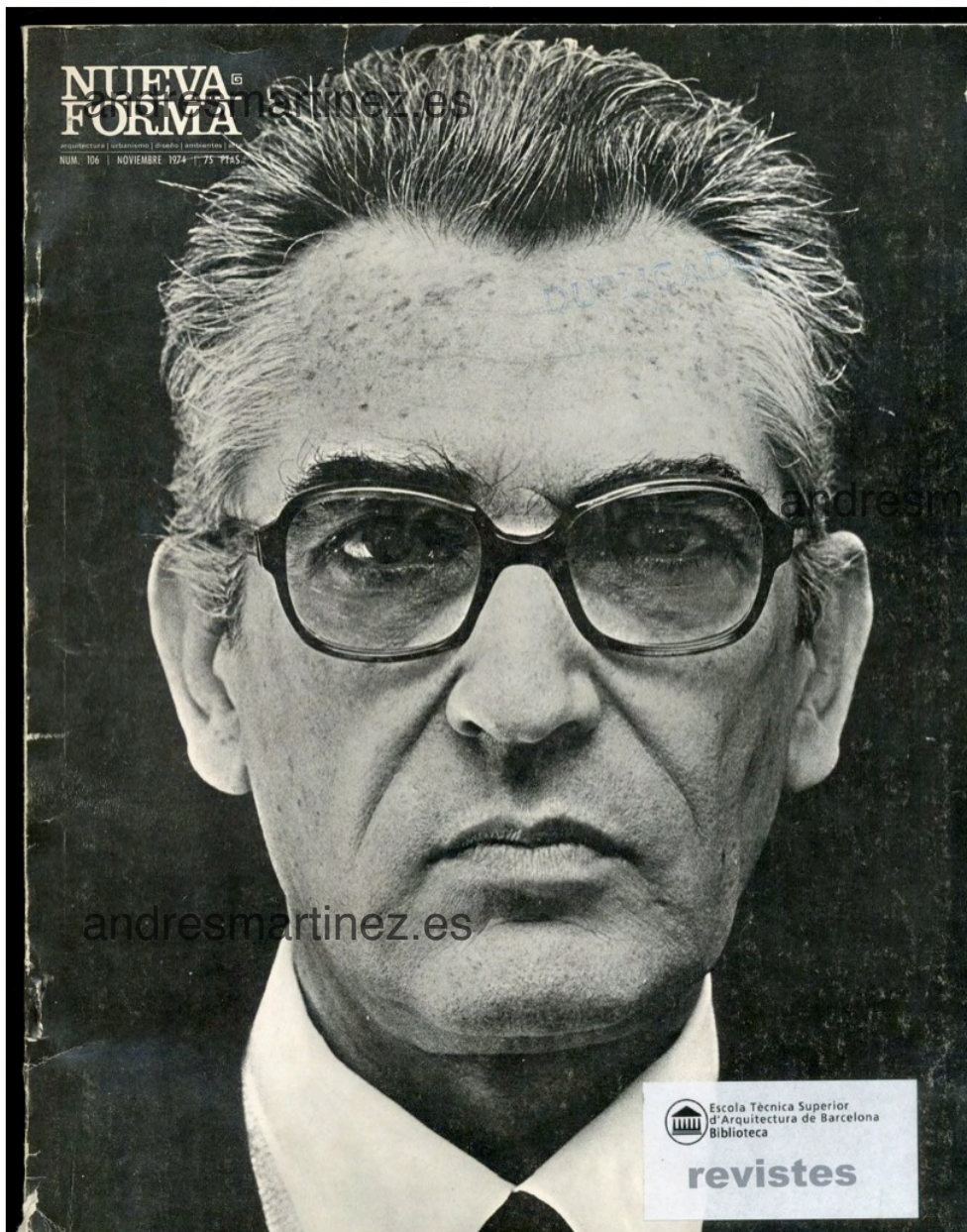
²⁷ *Cuadernos de Arquitectura* n°64. 1966.

²⁸ "Gili house" en *A+U* n°62. Tokio, Febrero 1976. Págs. 64-65.

²⁹ Se trata en particular de la "planta para publicaciones", ficha A41.

³⁰ "I muri de Coderch", en *Domus* n° 503. Milán, Octubre de 1971.

³¹ Fullaondo, J. D.: *Op. Cit.*, pág. 5.



2.42. Portada del número 106 de Nueva Forma, dedicado a Coderch (1974).

andresmartinez.es

2.43. Fragmento del artículo que encabeza la publicación de la casa Gili en el Domus n° 503.



1974 de Fullaondo pues,

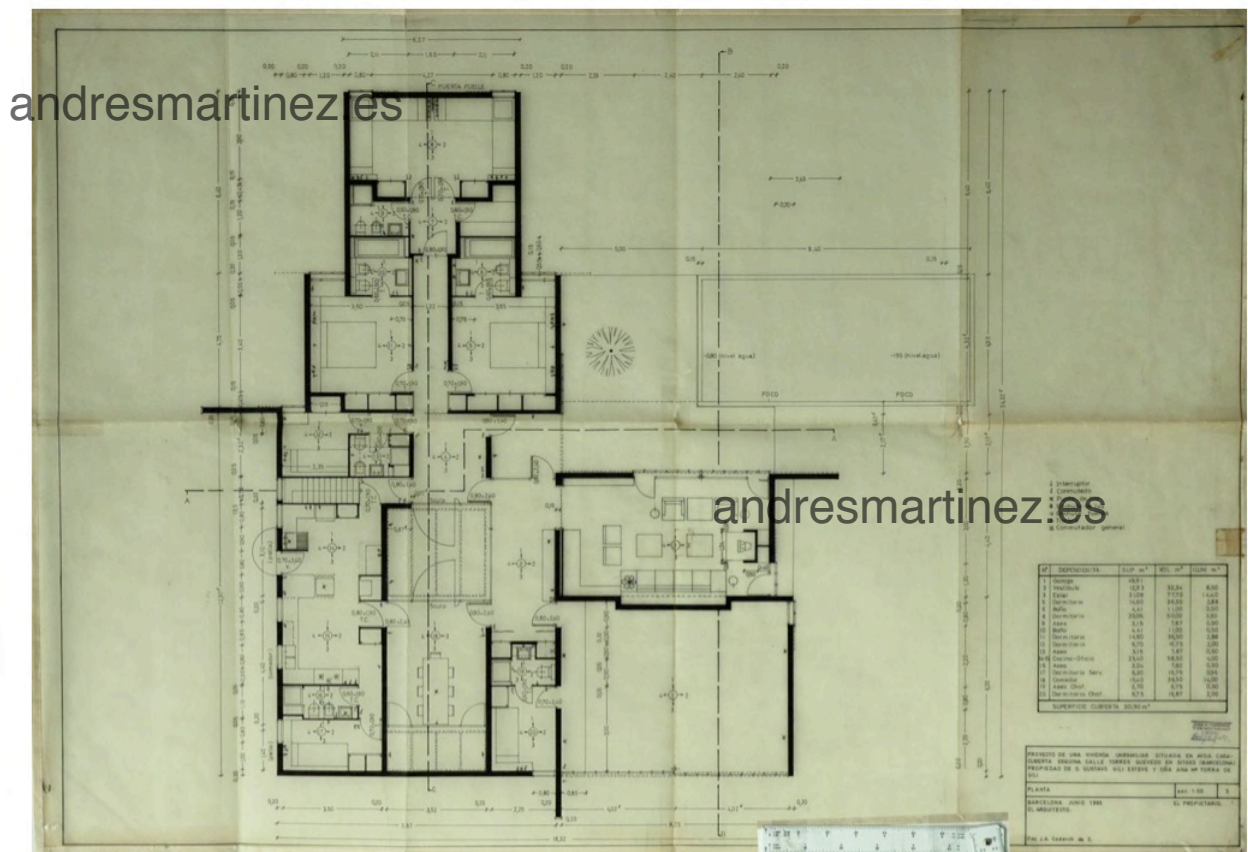
*"(...) lejos de considerarla como pura recuperación de tradiciones locales, Fullaondo interpreta la obra de Coderch dentro del marco teórico planteado por Alexander, es decir, por una parte dentro del proceso de creación 'inconsciente' propio de las sociedades primitivas (...), y, por otra, dentro de la necesidad de superar este orden arcaico para hacer frente a transformaciones radicales que la cultura inconsciente es incapaz de asumir dentro de su repertorio, hecho que en Coderch se demostraría con su cambio de registro al tener que enfrentarse a programas propios de una sociedad urbana evolucionada, tecnológica y comercial"*³².

A su vez, y en un escrito para la revista *l'Architecture d'Aujourd'hui*, Ricardo Bofill y José Agustín Goytisolo se sirvieron de nuevo del *leit-motiv* de los muros (*"los muros de los edificios de Coderch son muros cálidos, los colores de sus ladrillos y sus carpinterías son asimismo cálidos, reconfortantes"*) para elogiar una arquitectura que encuentran perfectamente proyectada y realizada, que tiene en cuenta los espacios, que crea y distribuye admirablemente los espacios y sabe elegir sus materiales: *"buena, muy buena arquitectura"*, que sólo ha sido posible gracias a la absoluta perfección de un trabajo meticuloso, perseverante, que profundiza y sorprende³³. Un trabajo que Solà-Morales describiría, tiempo después, como *"(...) un voluntario alejamiento de cualquier tipo de discurso generalizador o abstracto, [que eleva al arquitecto] hacia la verificación constante y particular de sus asertos. La propia experiencia, la observación de la vida cotidiana, el respaldo del saber decantando por la práctica y el aprendizaje a través de un método de ensayos y correcciones sucesivas, se contraponen a la ambición universalista de los programas lanzados por la generación anterior"*³⁴.

³² Susteric, P.: *Op. Cit.*, pág. 14.

³³ Bofill, Ricardo; Goytisolo, José Agustín: "J. A. Coderch de Setmenat: dernier grand maître solitaire de l'architecture espagnole", en *Architecture d'Aujourd'hui* nº177. París, Enero-febrero 1975. Págs. 67-68.

³⁴ Solà-Morales, Ignasi: "José Antonio Coderch en la cultura arquitectónica contemporánea", en Fochs, C. (ed.): *Op. Cit.*, págs. 6-7.



2.44. Planta definitiva de la casa Gili (ficha A33).

2.45. Atrio de la casa Gili, según se fotografió para *Domus*, alrededor de 1970.



José Antonio Coderch, architetto: casa a Sitges, Barcellona

c) ¿Patio, pasillo, o galería?

En toda la crítica coderchiana resulta común leer cuánto los inicios del arquitecto se vieron impregnados e influidos por la arquitectura popular española, y más en particular por la mediterránea. Es cierto que Coderch y Valls simpatizaron en sus inicios (cuando proyectaron sus primeras obras en Sitges, por ejemplo el conjunto de Les Forques) con los postulados del GrupoR y sus publicaciones, que abogaban por una revisión en clave moderna de algunas arquitecturas mediterráneas, y en particular, de la ibicenca. Y no sólo fue el grupoR: en Italia se había consolidado en los años cuarenta un importante conjunto de arquitectos que reivindicaban una nueva mirada desacomplejada sobre lo mediterráneo, y que proponían relacionar los precedentes populares con el purismo racionalista: la mediterraneidad, elevada al nivel de categoría metahistórica. Fullaondo, que elogia cómo el inicial Coderch se mueve sinuosa y hábilmente dentro de esta constelación de luces y sombras, esquivando milagrosamente su arista más ácida, nos recuerda que toda la situación española, no sólo la catalana, y en diferentes grados de calidad, valoración y compromiso, recorre por la época el mismo espectro —desde Pagano al folklorismo de Capri, dice—, en cuyos extremos más significativos encontraríamos las iniciales experiencias de Coderch, Fisac, Fernández del Amo, o el mismo De la Sota³⁵. Aunque confiesa que las personas del Norte —como él— entendían mal el Mediterráneo, Fullaondo reconoce que no hay "(...) *nadie más genuina, natural, sencillamente mediterráneo que José Antonio Coderch*." Entre los italianos, destaca la influencia de Sartoris y Ponti, este último habiendo recorrido Baleares, Valencia y Cataluña en el 49, un viaje después del cual escribió:

*"(...) mientras en las arquitecturas recientes (...) casi nunca encontramos nada que sea conceptualmente moderno, sí reencontramos en la arquitectura antigua sugerencias sorprendentes de pureza para nuestro trabajo, y sorprendentes coincidencias con el gusto moderno"*³⁶.

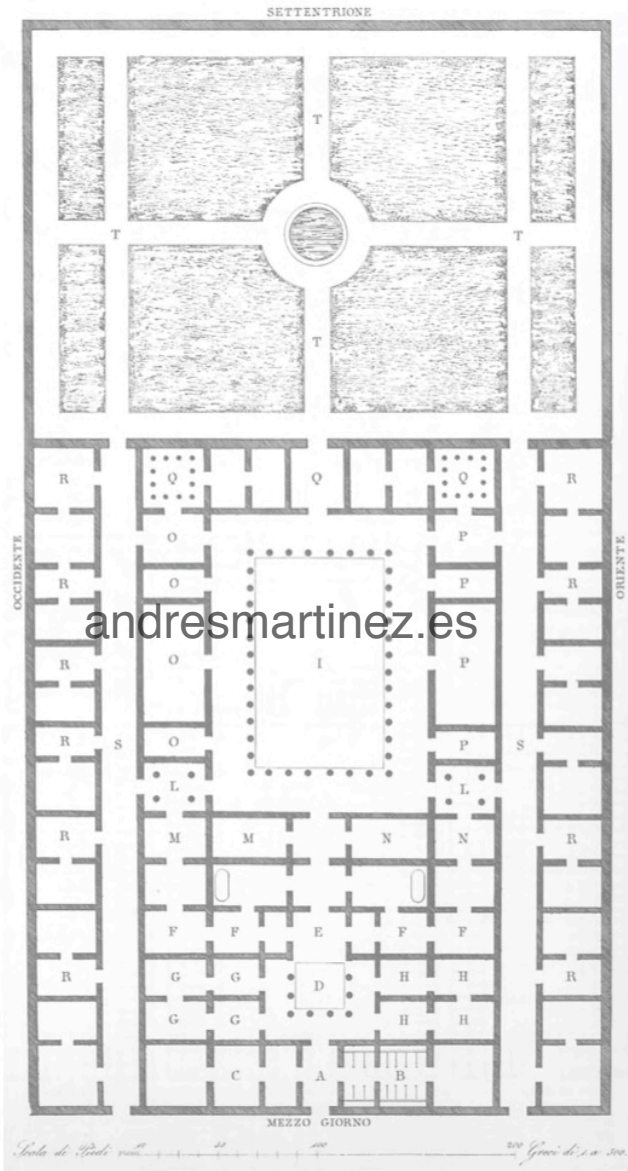
Ponti había proyectado unos años antes la villa Marchesano y un hotel en Capri. Este hotel (cuya autoría él mismo atribuyó más a su colaborador Bernard Rudofsky que a sí mismo) era un proyecto que Coderch guardaba siempre—y así se lo hizo saber a Ponti cuando le visitó en su estudio de Barcelona— debajo de su mesa de trabajo, desde donde, cuando estaba bajo de ánimo o inspiración, lo sacaba y estudiaba para levantarse el ánimo. Aún reconociendo que la obra de Coderch presenta muchos de los caracteres de la tradición constructiva y del simbolismo arquitectónico de los países mediterráneos, Emili Donato puntualiza que es un trabajo que sobre todo lleva dentro invariantes castizos del arte español e ibérico, entendidos éstos en el sentido más unamuniano del término, y según los entendió Chueca; un difícil punto intermedio éste (a mitad de camino entre lo más intrínsecamente catalán y castellano) que describe así:

*"(...) entendemos el sistema coderchiano como la reconstrucción, lenta pero rápidamente intuita, de unos invariantes y matices ocultos y aparentes, de orden formal y simbólico, o bien psicológicos y caracteriales, los cuales se encarnan en la tradición constructiva, culta y popular de este país (...). Una interpretación heurística, especialmente de raíz popular (...) donde el artista funde (...) la historia y los materiales de su tierra con las exigencias de su tiempo, al cual ve a través de una viva conciencia agónica y crítica"*³⁷.

³⁵ Fullaondo, J. D.: *Op. Cit.*, pág. 8.

³⁶ Ponti, Gio: "Dalla Spagna", en *Domus* nº 240. Milán, 1949. (según lo cita Susteric en su *Op. Cit.*, pág. 1).

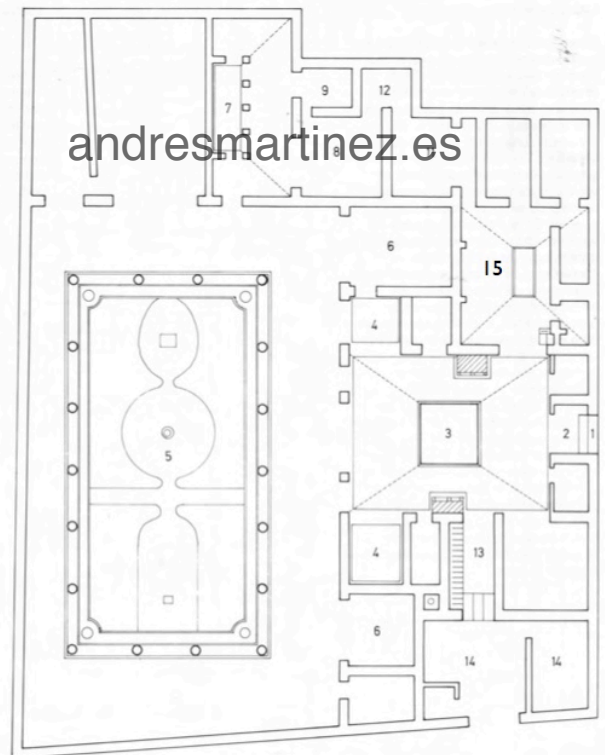
³⁷ Donato, Emili: "Prólogo", en Fochs, C. (ed.): *Op. Cit.*, págs. 8-9.



2.46 y 2.47. Sección y planta de la "casa al uso griego", dibujada por Vitrubio. (A: *fauces*; D: *atrium*; E: *tablinum*; F: *alae*; I: *peristilum*; Q: *exedra*; T: *hortus seclusus*).

andresmartinez.es

2.48 y 2.49. Sección y planta de la Casa de los Vetios, en Pompeya (2: *fauces*; 3, 15: *atrium*; 4: *alae*; 5, 7: *peristilum*).



andresmartinez.es

No fue Donato el único que entendiera la gramática de Coderch como un delicado equilibrio entre lo culto y lo popular; Bofill y Goytisolo hablaron de un espíritu a la vez aristocrático y popular, el polo opuesto del mimetismo vulgar de las corrientes dominantes, el reverso de una caída en el populismo folclórico³⁸. Son todas ellas apreciaciones interesantes y acertadas, pero que sorprendentemente dejan de lado y al unísono otras fuentes en las que Coderch pareció beber, y lo hizo con asiduidad. Puede que el primer responsable de esta omisión fuera él mismo, efusivo como se mostró al reconocer la herencia mediterránea —defendió la casa Ugalde como "rabiosamente mediterránea", donde lo único que había saltado por los aires eran los cánones constructivos—, pero elocuentemente callado a la hora de hablar de arquitectura clásica o de algunos maestros, como Mies, del Movimiento Moderno.

Pero dejemos ahora a un lado a los críticos con sus teorías, al arquitecto con sus palabras o silencios, y escuchemos qué nos puede decir al respecto la obra objeto de nuestro estudio, que no es poco. Veamos. Si, para Werner Blaser, la problemática actual de la arquitectura y su significado ha de confrontar al observador con la sabiduría de nuestros predecesores, sin que se pierda a través de ello sus características esenciales; si las obras de la arquitectura *elemental*, que forman parte del terreno, han crecido orgánicamente por su proceso constructivo y han sido construidas en la dinámica de las formas paisajísticas³⁹; entonces, y dentro de estos ejemplos elementales, y en el ámbito doméstico, la casa con patio sería uno de los modelos primigenios, simbolizando con su concavidad las ancestrales necesidades de protección, acotación o recogimiento: para Carlos Martí, "(...) *el instinto humano termina siempre por manifestar una querencia hacia la concavidad como manera de habitar el mundo. Y el patio no es más que una de las formas en que la arquitectura materializa ese instinto universal e inextinguible*"⁴⁰.

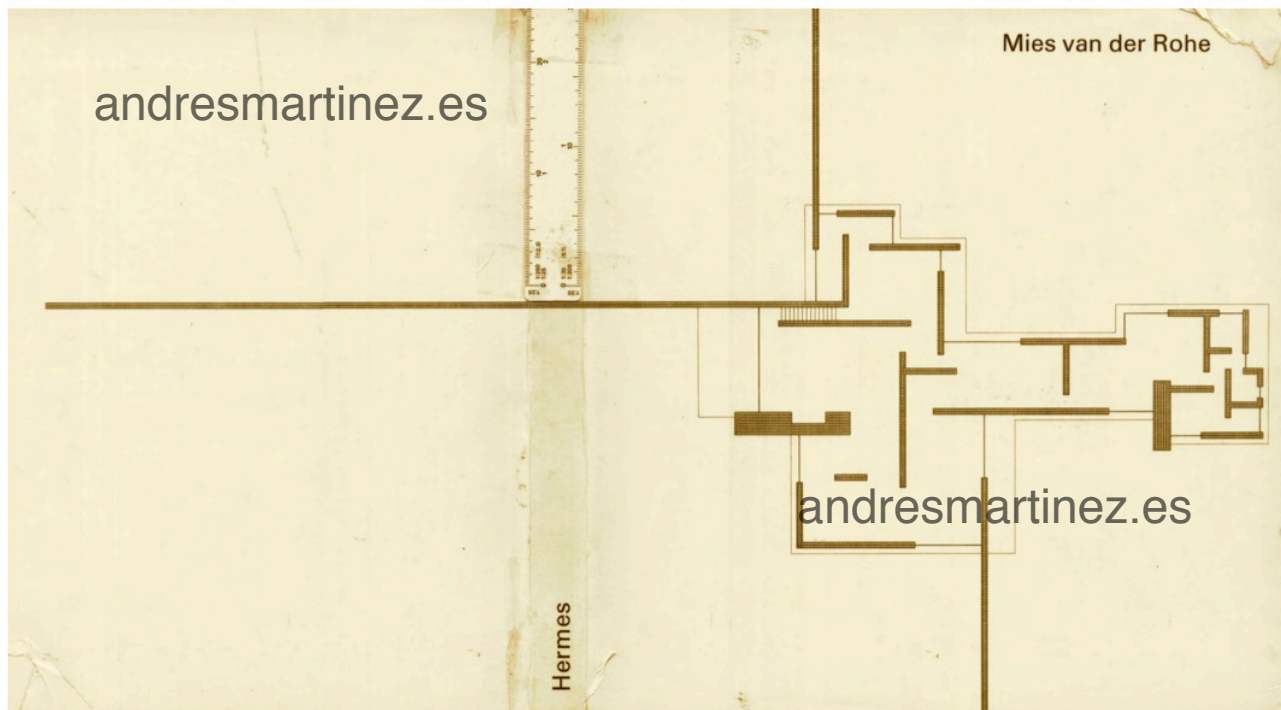
Ya sugerí más atrás que si a algo se parece el enigmático patio interior de la casa Gili es al atrio de la casa griega, y por extensión, de la romana. Coderch lo rotula en sus planos como simple "patio", pero realmente podía haber afinado más llamándolo atrio, que es una de sus sub-categorías. De planta casi cuadrada, algo más ancho que alto, descubierto al aire libre pero protegido del sol, envuelto con tres cristalerías y una pared encalada sobre la que pueden crecer las plantas trepadoras, el espacio nuclear de la casa Gili nos puede recordar a muchos modelos de patio arquetípicos: sin ir más lejos, al de la casa urbana sevillana, o al de la popular ibicenca o mallorquina. Sin embargo, es importante recordar que todos estos ejemplos, y las declinaciones que se les derivan, convergen en un origen común que es deudor del *atrium* clásico. Situado siempre cerca de la entrada, el atrio fue evolucionando desde el valor puramente funcional de sus orígenes (que son los del antiguo *hogar*, de ahí el agujero que se le practica en el techo) para convertirse, poco a poco, en un elemento estructurante de la casa, alrededor del cual no sólo gravitarían muchas de las habitaciones, sino que se entendería la secuencia de entrada y recorrido principal a través de la casa.

En su dibujo de la "casa al uso griego" Vitrubio coloca el atrio en inmediata continuidad a las *fauces* —el zaguán—, y en mismo eje alrededor del cual la casa se organiza hasta la tapia trasera. Se trata de un volumen rectangular de poca altura, situado bajo una abertura cóncava en el tejado y rodeado por una pequeña columnata: a él se abren, y de él toman su aire y luz, las habitaciones de la primera crujía. En el mismo eje, aunque más atrás, encontramos un elemento similar pero de tamaño mucho mayor: es el *peristilo*, rodeado también de un deambulatorio (aunque ahora mucho

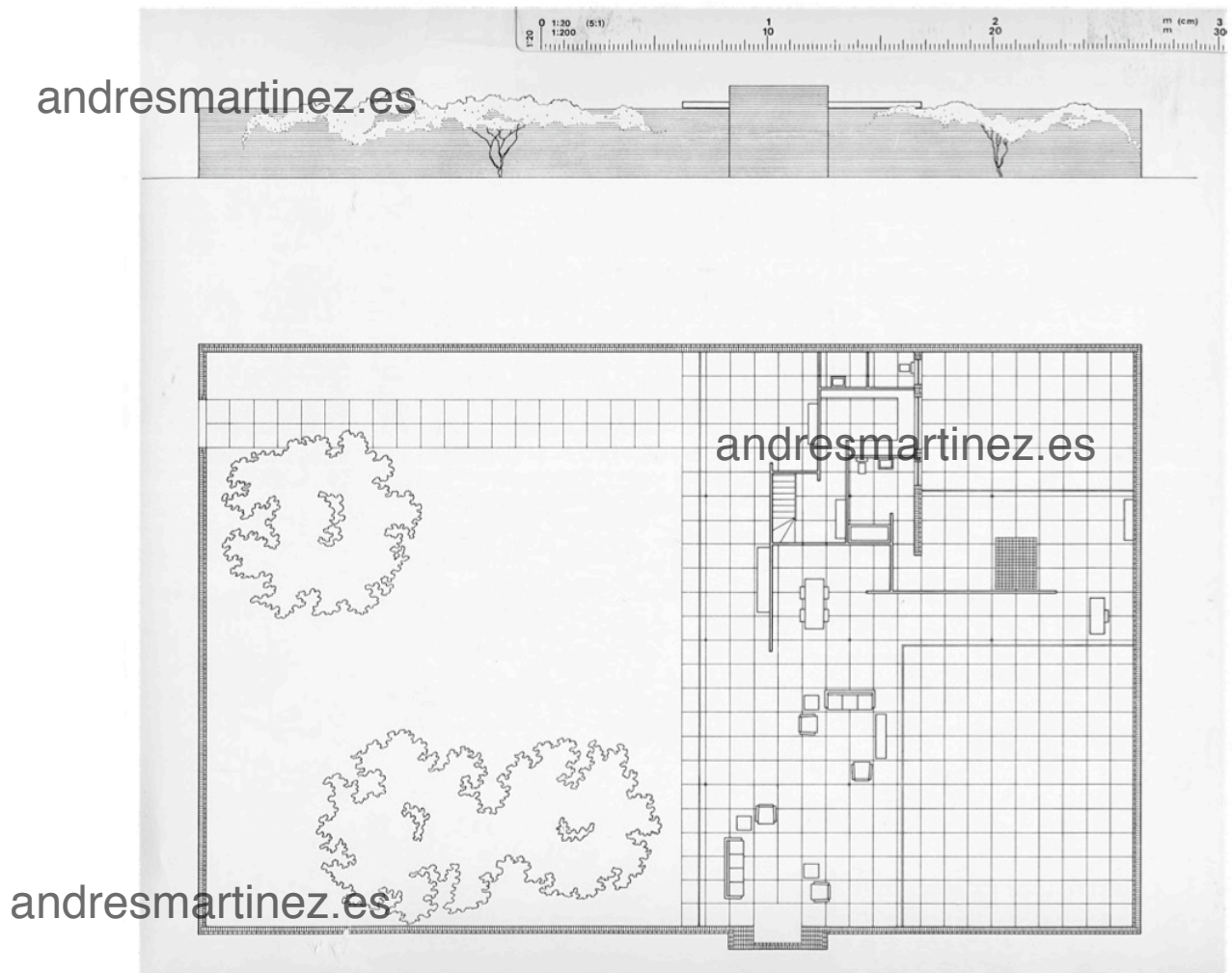
³⁸ Bofill, R.; Goytisolo, J. A.: *Op. Cit.*, pág. 68.

³⁹ Blaser, Werner: "¡La casa con patio ha muerto! ¡Viva la casa con patio!", en *Patios. 5.000 años de evolución, desde la antigüedad a nuestros días*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1987. Pág. 25. (Edición original: "Atrium". Wepf & Co. AG, Verlag. Basilea, 1985).

⁴⁰ Martí, C.: *Op. Cit.* (2005), pág. 125.



2.50. Mies van der Rohe: casa de ladrillo, 1923.



2.51. Mies van der Rohe: casa con tres patios interiores, 1934 (las escalas no son equivalentes).

más ancho) que sirve para comunicar entre sí los diferentes cuartos que lo rodean, que juntos forman el estar; al final del eje, y fuera ya del recinto estrictamente doméstico, vemos el jardín (*hortus seclusus*) que queda también, a pesar de su tamaño, encintado por la tapia perimetral de la *domus*. En los modelos más ortodoxos de la casa romana los espacios domésticos al aire libre suelen aparecer también en esta composición tripartita y alineada (atrio, peristilo, huerto —o segundo peristilo—), y quedan separados entre sí por unas estancias exteriores de transición (las *fauces*, el *tablinum*, y la *exedra*); en otros más evolucionados, como es el caso de algunas casas pompeyanas, se diluye el eje y se multiplican atrios y peristilos, aunque manteniendo siembre la misma estructura gramatical que permite articular el conjunto y reconocerlo como variación directa del tipo anterior: cada uno de los espacios descubiertos mantiene un sentido marcadamente centrípeto, tanto en el diseño de su pavimento como de su techo, y en la disposición de las habitaciones que gravitan a su alrededor. Lo que variará será su posición relativa dentro de la casa y el número y forma de los elementos de transición.

Hay muchas cosas en las que el atrio central de la casa Gili reproduce de forma fiel el carácter y sentido del griego y romano: es regular en sus proporciones, rectangular en su planta; queda descubierta pero protegido; resulta más centrípeto que centrífugo, y está situado cerca del zaguán —que aquí es el garaje— y forma parte de la secuencia de entrada —ahora junto al vestíbulo—; organiza a su alrededor varias estancias íntimamente domésticas, y se puede recorrer a la vez de forma lineal (como un pasillo entre las habitaciones y el comedor, al abrir las dos puertas batientes) o circular, ya sea rodeándolo por la cocina o bien por el vestíbulo. Es precisamente con la palabra *deambulatorio* como Gili Galfetti se refiere al atrio ("*un lugar con función de lucernario y uso de deambulatorio*", puntualiza) cuando recuerda cómo la familia se movía por el interior de la casa: para ir de los dormitorios al comedor, o inversamente, se tenía tendencia (al menos ellos, los niños) a girar alrededor del patio utilizando el vestíbulo, y no a atravesarlo en línea recta: ya fuera porque las dos grandes puertas batientes estaban cerradas (cosa que ocurría al parecer con frecuencia) o porque algún reclamo intermedio les atrajera hacia la sala o el jardín. Aclara también que las dos puertas que dan acceso al patio más pequeño (el que separa el comedor del muro de la calle) se utilizaban para salir a regar las plantas, y poco más. Esto en cuanto a lo que ocurría dentro de la casa, pero ¿de qué manera hacía uso la familia de la parcela?

Como los ancianos, los niños suelen ser muy intuitivos a la hora de descubrir el potencial de uso tanto de la arquitectura como del espacio libre: saben ver muy bien —y lo hacen enseguida— qué sitios valen y cuáles no, y de los que les gustan consiguen sacar todo el provecho imaginable. Para los hermanos Gili Galfetti la parcela de Terramar constituía los límites de su universo infantil, del que apenas salían durante sus largas estancias veraniegas de más de tres meses: afuera la urbanización ya ofrecía, a finales de los sesenta, ese aspecto algo dejado con el que todavía nos encontramos hoy, con las raíces de los pinos levantando las aceras y muy poca gente en la calle. Los niños sólo abandonaban el número 13 de la calle Torres Quevedo para, alguna que otra tarde, dirigirse por la avenida de Casacuberta hasta el paseo Marítimo, y allí patinar, montar en bicicleta o tomar un helado. Era otro mundo —el exterior— al que sólo se accedía muy de vez en cuando, y al que se salía por una "puerta secreta" colocada en la esquina opuesta a la casa. También los niños supieron distinguir bien los tres sectores del terreno que delimitó el arquitecto con los muros: el de la calle, asociado a la entrada y al garaje; el del patio de servicio: ambos por completo ajenos a ellos, y en el que nunca se aventuraban; y el del jardín, que a su vez utilizaban de dos maneras diferentes según sus dos zonas: la de la piscina, donde pasaban la mayoría del tiempo, y la más recoleta, tras los dormitorios y junto al linde este, donde tenían instalada una cabaña⁴¹.

⁴¹ Todo lo anterior se refiere al uso que hizo de la casa la familia Gili, y no los propietarios posteriores; según relató Gili Galfetti al doctorando en la mencionada entrevista.



2.52. Tres *insulae* de la ampliación hipodámica de Olinto, siglo V a.c.



2.53. Mies van der Rohe: grupo de casas con patio. 1931 (las escalas son equivalentes)



2.54. Permeabilidad visual desde el comedor, a través del atrio principal y el vestíbulo, sobre la sala y el jardín, en la casa Gili (2003).

Lo cual nos lleva a preguntarnos porqué resulta tan natural esta división en tres partes de la parcela —que es un rectángulo, y por lo tanto tiene cuatro lados— que incluso los niños se sintieron cómodos al utilizarla así. Pienso que el orden tripartito no es casual: tres eran los patios que generaba la casa griega; tres las secuencia espaciales que se recorrían al atravesarla desde la calle hasta el huerto; tres, también, los espacios domésticos principales que estructuraban la vivienda pompeyana. En la casa Gili, como en Pompeya, se pierde la linealidad de la secuencia tripartita, que queda desordenada —aunque reconocible— dentro de una composición más compleja. Tres son también, curiosamente, los muros que la "casa de ladrillo" de Mies van der Rohe (1923) proyecta hacia el exterior, y mediante los cuales divide su hipotética parcela —basta con asimilarla al espacio de la hoja— en... tres ámbitos: el tercero de los cuales, a su vez, se puede subdividir en dos lugares diferentes, pues el cuerpo de la derecha se extiende hasta el extremo del dibujo pero no llega a tocarlo. Muy parecido, desde luego, al cuerpo de dormitorios de nuestra casa. Las similitudes con la "casa de ladrillo" no se quedan en estas coincidencias sobre la implantación sino que se extienden, además, a otras cuestiones que atañen al lenguaje: el que determinan un muros de carga que delimitan los ámbitos interiores, que en sus intersecciones o interrupciones definen las aberturas de la envolvente, y que acaban prolongándose en solución de continuidad hacia el jardín. Para Blaser, estos tres recursos aparentemente sencillos son los que ayudan a que el "(...) aspecto [y composición] de la villa tradicional [quede en Mies] definitivamente superado"⁴².

La "casa de ladrillo" sería, según esto, un antecesor bastante fiel de las posteriores casas-patio de Mies, en las cuales, para Monestiroli, "(...) la casa se compone de un techo y un recinto"⁴³. Es cierto que aún no se ha producido en ella esa disgregación de los sub-sistemas tipológicos (estructura y envolvente, básicamente) que sí aparecerá después en el pabellón de Barcelona, en el cual, según explica Martí, "(...) techo y recinto se relacionan entre sí de un modo complejo, puesto que en algunos puntos se acompañan, en otros se separan, englobando en el recinto un área más extensa que la que cubre el techo"⁴⁴. Esta investigación del arquitecto alemán culminará, tras diez años de trabajo, en la casa de tres patios (1934),

"(...) un proyecto que ha pasado inadvertido pero que, sin embargo, contiene la explicación del pabellón de Barcelona. Esta casa plantea un principio general que va más allá de la forma y de la dimensión del espacio recintado, del tamaño y del número de los patios. Es la definición de un tipo. Así, combinando este tipo en un sistema comprendido entre dos calles paralelas, se construyen manzanas cerradas que se relacionan con la calle sólo a través de las puertas practicadas en los muros de delimitación. La imagen resultante recuerda la casa de la ciudad antigua, retomando su tema fundamental y reafirmando en nuestro tiempo"⁴⁵.

La casa de la ciudad antigua a que alude Monestiroli no es otra que la greco-romana que acabamos de estudiar; explica Martí cómo este patio, que en la antigüedad constituía el núcleo de la casa, pasa en la nueva definición miesiana a convertirse en una reducción ideal de la naturaleza y ya no

⁴² "(...) Tres largos muros rectilíneos de ladrillo dividen el jardín; la casa se emplaza en el centro. Los muros de carga de ladrillo obedecen a las necesidades de la planta. En el interior, los espacios se suceden sin pasillos ni vestíbulo. La cubierta plana es sostenida por las paredes (...). Gracias a esta composición tan simple, las aberturas se ordenan naturalmente como vacíos que subsisten entre los muros". (En: Blaser, Werner: "Mies van der Rohe. El arte de la estructura / l'art de la structure". Editorial Hermes. Buenos Aires, 1965. Págs. 20-23).

⁴³ Monestiroli, Antonio: "Le forme e il tempo". Prólogo a la edición italiana de: Hilberseimer, Ludwig: *Mies van der Rohe*. Clup Ed.. Milán, 1984. Citado por Martí, C. en *Op. Cit.* (1993).

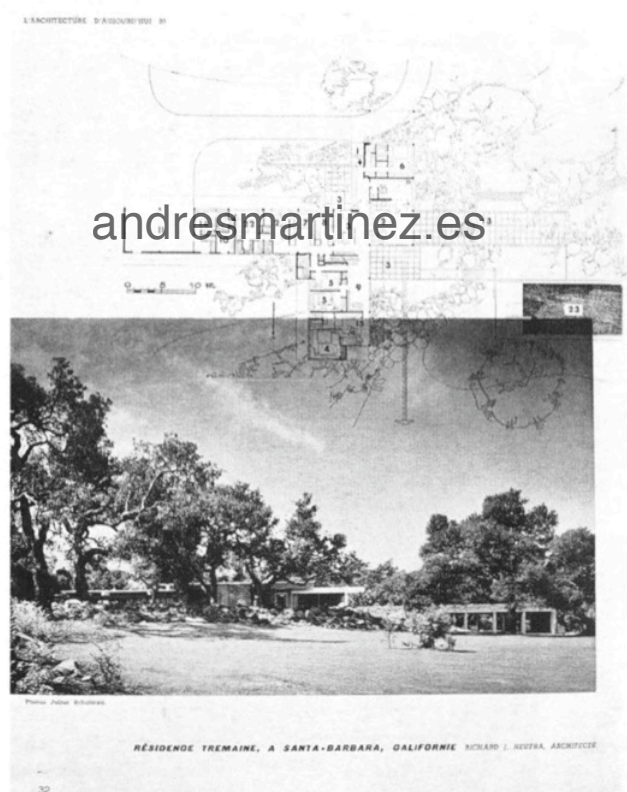
⁴⁴ Martí, C.: *Op. Cit.*, pág. 158, de donde está también extraída la cita anterior de Monestiroli.

⁴⁵ Monestiroli, A.: *Idem*.



2.55. Hipótesis de agregabilidad en Terramar, según leyes *coderchianas*.

andresmartinez.es



2.56. Página doble de la casa Robinson de Breuer y la casa Tremain de Neutra, en *l'Architecture d'Aujourd'hui* n°30 (1950).

la estructura, sino que la engulle; en este proceso, Mies procederá según "(...) *un particular método crítico que le lleva a cuestionar ensayos precedentes, examinando sus contradicciones, para luego formular una nueva propuesta que, al tratar de resolverlos, plantea ineludiblemente otros problemas que, a su vez, deberán ser examinados y discutidos*"⁴⁶. Algo no tan diferente de aquella verificación constante y particular de los asertos, aquel aprendizaje a través de un método de ensayos y correcciones sucesivas con que Solà-Morales describía el trabajo de Coderch.

En esta evolución desde la definición de un canon tipológico (la casa-patio y su ejemplo arcaico, que es la *domus* greco-romana) hasta su transgresión en manos de Mies (que comenzará en la "casa de ladrillo", avanzará en el "pabellón", y se consolidará en la "casa de tres patios"), ¿dónde ubicaríamos a la casa Gili? Mi interpretación es que se trata de un edificio a mitad de camino entre el canon y la tergiversación. Vimos primero hasta qué punto su atrio, analizado separadamente, es profundamente ortodoxo y se atiene a las normas con que se inserta en la casa antigua; hemos encontrado después cómo, al igual que lo hace la "casa de ladrillo", se coloca en un momento intermedio del desmembramiento de los sub-sistemas tipológicos, aquéllos que en la arquitectura convencional convergen por completo en la definición de un tipo, y en la moderna, pueden concebirse separadamente y definir, con relativa autonomía, su propia estrategia⁴⁷; las leyes que relacionan los muros de carga, los forjados, y las aberturas tienen aún bastante de coincidentes, aunque a veces se diluyen por completo: es el caso del pequeño patio entre el comedor y el muro exterior, donde se aproxima a más las relaciones complejas entre techo y recinto detectadas en el "pabellón de Barcelona".

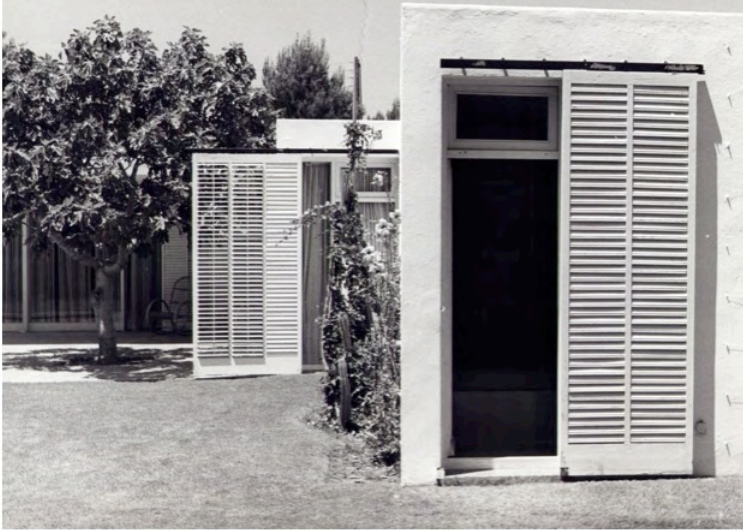
Como Mies, Coderch se embarcó durante años en su propia interpretación y redefinición del tipo de la casa-patio; dentro de la evolución que va desde la casa Ferrer-Vidal hasta la Güell, podríamos ahora enunciar que la casa Gili supone no sólo un punto de inflexión, sino un momento realmente singular: probablemente el único en que se plantea, de manera totalmente desnuda, la dicotomía entre el canon antiguo del atrio y su evolución moderna hacia el pabellón. No debemos confundirlo con un paso atrás o un fracaso, sino simplemente con un lugar en el que las costuras de la armazón proyectual de Coderch quedan más a la vista, lo cual para el crítico supone una oportunidad, desde luego, que no debe despreciar. En la casa Gili conviven, por tanto, dos ideas: el atrio como elemento nuclear de la configuración y uso doméstico, y los tres patios del recinto que constituye la parcela: como para Mies suponen, estos sí, una reducción ideal de la naturaleza; entre uno y aparece, como episodio intermedio y profundamente híbrido, el conjunto formado por el porche y la piscina, una suerte de reinterpretación del peristilo clásico, pero ya deformado.

Todo ello forma un conjunto que constituye una hibridación tipológica nada ortodoxa, pero muy eficaz: suficiente para respaldarlo es ponerse a comprobar qué capacidad de agregación tendría, dentro del mismo entorno y forma de las parcelas inmediatas, un modelo tal. Si para Monestiroli o Martí la definición de un tipo —o su tergiversación, tanto da— lleva intrínseca la capacidad de generar tejido urbano por agregabilidad; si, en Mies, se extrapolando la "casa de tres patios" al "grupo de casas con patio" de 1931, y comparando éste con una porción de la ampliación hipodámica de Olinto)... podemos, al esbozar rápidamente un dibujo que recree los modelos de casas-patio ensayados por Coderch a lo largo de veinte años en el sector sur de Terramar, encontrar que el tejido resultante acaba siendo coherente, compacto, y atractivo. Un tejido sembrado de "I muri di Coderch", unos muros que, al igual que para Rudofsky, se convierten en un componente esencial del diálogo con la naturaleza:

⁴⁶ Martí, C.: *Op. Cit.* (1993), pág. 159.

⁴⁷ Expuesto también en términos de Martí en *Ibid.*, pág. 146.

andresmartinez.es



andresmartinez.es

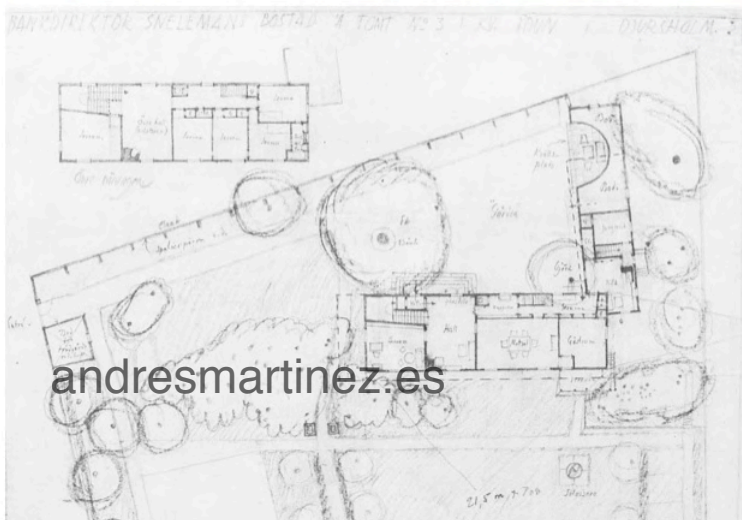
2.57. La casa Gili, fotografiada a comienzos de los 70 desde el extremo del ala de dormitorios: al fondo, ya crecida, la higuera sobre la plataforma de la piscina.

andresmartinez.es



2.58. A la derecha de la foto, sombra del árbol que sustituyó al arce original que determinaría la posición de la casa Farnsworth de Mies van der Rohe.

andresmartinez.es



2.59. E. G. Asplund: planta de la casa Snellman (1919); a la izquierda del patio el gran roble, a la derecha en el vértice de la casa, el sauce; ambos determinan su posición y forma.

*"(...) cuando estamos fuera, para aprehender plenamente los juegos cambiantes de la luz, o las formas de las nubes, es necesario contemplar el cielo no desde un jardín sin forma, sino mejor entre cuatro muros, probablemente blancos, que forman una cornisa tan definida como el marco de un cuadro. El muro es el pan de la arquitectura (...). Incluso un simple muro desnudo, que se yergue solitario con su belleza abstracta, tiene un propósito. Da sombra de manera más segura que un árbol que pierde sus hojas en estaciones preestablecidas. Ahuyenta los vientos, ahuyenta las bestias salvajes. Es un buen símbolo del hombre puesto en pie"*⁴⁸.

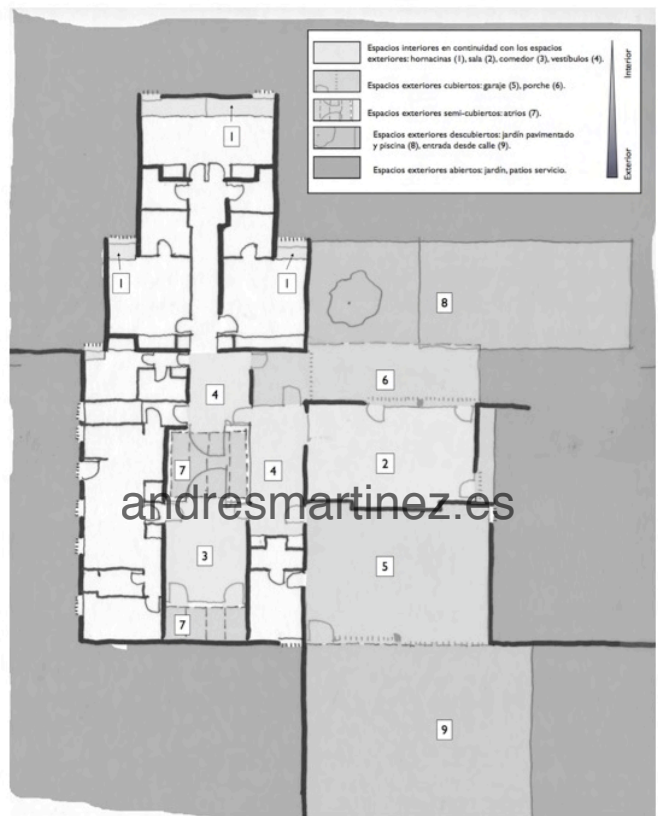
Y dentro de todo esto, ¿cómo encaja la filiación con la casa americana moderna que se le suele atribuir al trabajo de nuestro arquitecto? Como ocurrió con el vínculo mediterráneo, gran parte de esta asociación tiene que ver con la mano de Gio Ponti, que —tan pronto como 1950— se encargó de incluir el trabajo de Coderch y Valls en sucesivos números de *Lo Stile*, *Domus* o *l'Architecture d'Aujourd'hui*; eran ediciones en que compartían páginas con figuras americanas tan consagradas como eran ya Neutra, Breuer, Rudolph o Johnson: autores todos ellos que, siguiendo la estela marcada por Wright, habían perfilado un modelo de casa americana convertido en paradigma de una modernidad que ensaya una fundamental relación dialógica con el exterior, lo no construido, la naturaleza. Quien así lo explica es de nuevo Pizza, que establece un acertado paralelismo entre los climas californiano y mediterráneo para explicar las similitudes entre el trabajo coderchiano y el de sus homólogos americanos, entre los que destaca muy especialmente a Neutra. Ambos modelos, aprovechándose de un clima benévolo, exhiben la abertura de la casa hacia la naturaleza como *leitmotiv*, y con elementos lingüísticos muy similares como son: por un lado, un desarrollo preferentemente horizontal, con salidas de las alineaciones volumétricas mediante voladizos sobre el jardín; luego, huecos de suelo a techo, que hacen permeable la vivienda, a la vez que se produce una desmaterialización de las paredes; por último, mediante la prolongación de la casa con sistemas de persianas correderas que acentúan su proyección hacia el entorno. Son todos ellos recursos proyectuales que encontramos en Coderch, pero que tienen un aire claramente *neutriano*, y que contribuyen a construir lo que Hine llamó "máquinas en el jardín", que son

*"(...) [verdaderos] hallazgos de lo artificial que, interviniendo en un contexto dado, reprojectan también la naturaleza correlativa (...). Tales obras, más que ser orgánicamente 'producidas' por el terreno (...) (como sucede en el caso de Wright [...]) son asimilables a pabellones levantados con cautela por el hombre, que gradual y líricamente se extienden hacia el entorno desde el cual poder observar, pero también habitar, esta pacífica interacción entre la naturaleza y lo artificial"*⁴⁹.

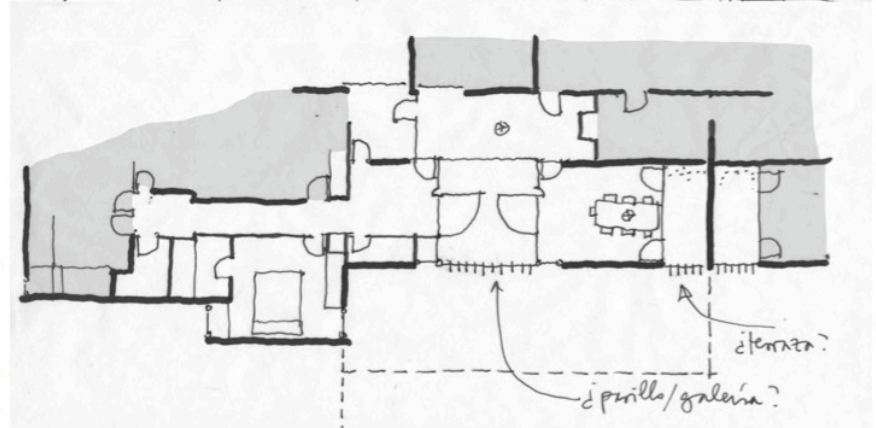
No es casual la aparición, en algunas de esas páginas patrocinadas por Ponti, de la casa Robinson de Marcel Breuer, que para Martí constituye uno de los mejores ejemplos de casa binuclear del autor. En las casas binucleares Breuer iría depurando (él también a lo largo de varias obras) una investigación en la que intenta recuperar algunas de las propiedades del patio incorporándolas e integrándolas en el esquema de la casa-mirador: mediante un desglose entre las zonas de día y de noche, Breuer crea una brecha a través de la cual el espacio exterior entra en la casa, constituyéndose en un verdadero patio abierto, y con la *"(...) intención declarada de domesticar ese fragmento de naturaleza, apresándolo mediante muros y transformándolo en una prolongación natural de las*

⁴⁸ Rudofsky, Bernard: "Giardino, stanza all'aperto", en *Domus* n° 272. Milán, 1952. Págs. 3-4 (Citado por Antonio Pizza en su *Op. Cit.*, pág. 131).

⁴⁹ Hine, Th. S.: "Richard Neutra and the Search of Modern Architecture". Oxford University Press, 1892. Pág. 275 (recogido por Pizza en *Ibid.*, pág. 131).



2.60 y 2.61. Los sub-sistemas tipológicos de la estructura (izquierda, ver ficha A59) y espacios intersticiales (derecha, ver ficha A62).



2.62. ¿En qué se convertirían los patios de la casa Gili si ésta fuera parte de un bloque de viviendas plurifamiliar? (ficha A51).

estancias"⁵⁰. Las casas de Coderch serían así, al igual que las de Breuer, el fruto de la reunión articulada de piezas diversas, engarzadas en torno a uno (o varios) espacios libres que pueden tener diversos grados de apertura: cómo, sin renunciar a la relación directa con el paisaje se puede recuperar la idea de un espacio al aire libre, englobado por la propia casa⁵¹.

Entre todas las piezas que forman el conjunto de la casa Gili debemos observar que aparece una que, sin embargo, está ausente en la casa Catasús: se trata del árbol que se ubica en el vértice convexo entre los cuerpos del estar y los dormitorios, situado justo a mitad de la plataforma de la piscina y del muro, que es el reverso de la cabecera del dormitorio principal. Como si hubiera necesitado un punto de anclaje para afianzar la casa en ese extremo noreste (donde la ubica para conseguir el mayor y mejor jardín posible), Coderch manda plantar al final de la obra una higuera joven, en un gesto inverso al de muchos otros arquitectos que tratan de generar un lugar-árbol situándose alrededor de un viejo ejemplar ya existente. Así lo hizo Mies para decidir el punto exacto del terreno en que debía situarse la casa-pabellón para Edith Farnsworth, que venía marcado por un gran arce; así lo pensó también, entre otros, Asplund, al escoger el sitio y forma de su casa Snellman: un gran roble marcaba la entrada al patio de acceso, mientras un segundo árbol más pequeño —un sauce— servía para fijar el baricentro común a los dos cuerpos de la casa, llegando incluso a exagerar la concavidad de ese otro extremo del patio con un ligero giro entre ellos algo inferior al ángulo recto.

El gesto es inverso pero el resultado idéntico; es, también, parecido al caso del algarrobo de la casa Ugalde, que sirvió desde los primeros croquis para marcar la ubicación del hogar, pero al final acabó desapareciendo durante la obra. Cuando Gustavo Gili compró la parcela no había higueras en ella, pero sí una doble hilera de pinos. Coderch tuvo, en las primeras versiones del proyecto, especial cuidado en que sus troncos se integraran bien con la arquitectura: si cotejamos el plano del topógrafo con el emplazamiento del proyecto visado⁵², vemos como, a pesar de la inevitable tala de tres pinos de la segunda hilera paralela a Torres Quevedo, se tiene cuidado por integrar uno de ellos (el segundo) dentro del pequeño patio lateral del comedor. Puede ser incluso —quien sabe— que ese tronco fuera la razón del desdoblamiento del atrio a los dos lados de la mesa. La piscina, por su parte, se ubica en el proyecto visado a mitad de camino de otros dos troncos, estos de la hilera paralela a la Avda. Casacuberta: esto servirá para que tenga un poco de sombra.

Tras la compra de la parcela en agosto de 1965, este fino ajuste entre la vegetación y la arquitectura queda desdibujado como consecuencia del movimiento de la casa cinco metros hacia el Este: esto obliga a prescindir tanto del cobijo que los pinos dan a la piscina, como del ejemplar que había quedado inscrito en el patio. Queda quizás —quien lo puede saber— el patio como rémora de esa intención inicial. En su sitio, en cambio, sigue la higuera, que se desplaza con la casa; intacta, también, la preocupación por los pinos que no han sido afectados por el cambio: en el mes de septiembre, el constructor Antonio Montserrat requiere la presencia del arquitecto en la obra para estudiar juntos cómo la nueva ubicación influye sobre el arbolado: "(...) *una cosa por la cual me interesaría que viniera usted a la obra es para ver el emplazamiento de las dos paredes de separación del jardín, porque aunque no interesan a ningún tronco de los pinos vecinos, sí estorban a las ramas, y hay que resolver si se trasladan o se corten [sic] las ramas y se les deja hacer la copa por encima de estas paredes*"⁵³.

⁵⁰ Martí, C.: *Op. Cit.* (2005), págs. 119-125.

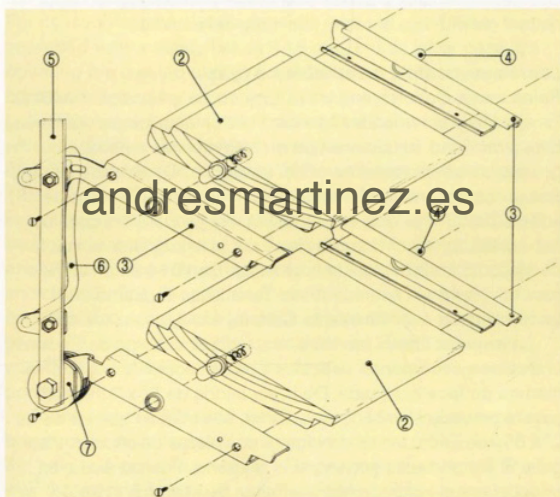
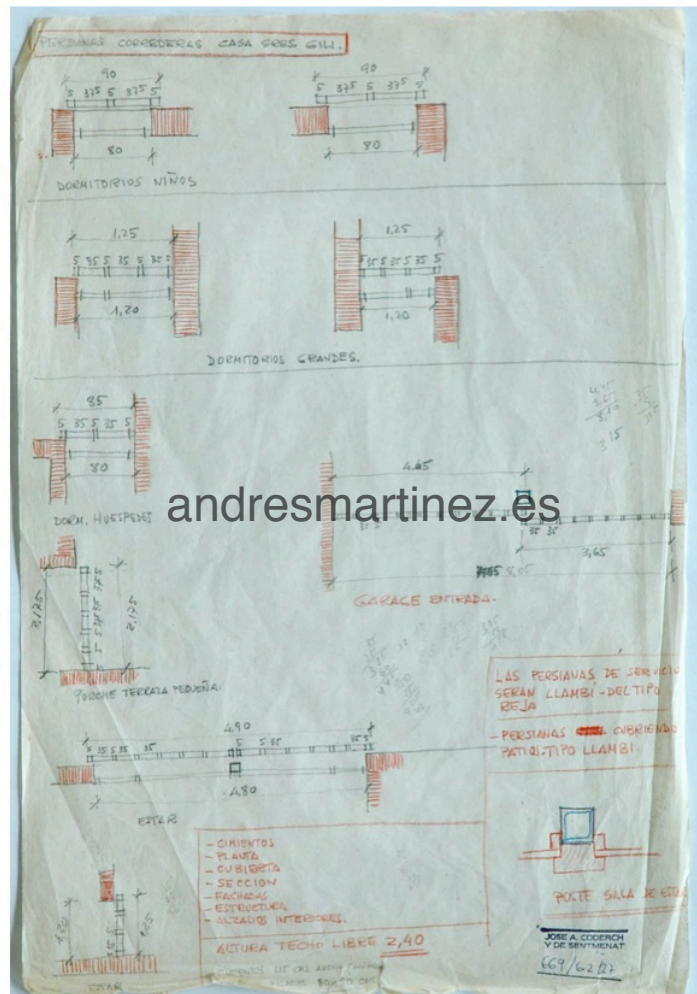
⁵¹ *Ibid.*, págs. 119-125.

⁵² Fichas A08 y A12 del anexo, respectivamente.

⁵³ Según Ficha A30 (carta de Antonio Montserrat a Coderch en Septiembre de 1965).

2.63. Memoria gráfica de las persianas correderas Llambí durante el proceso de obra (ficha A34).

andresmartinez.es



06

Tipos de lamas de nuestra fabricación

	plástico		madera		plástico		
ancho cm.	10	15	14'4	14'8	10	15	11
	tabillas		normal	reja	celosía		

Lamas verticales: Tipo ancho
(En proyecto)

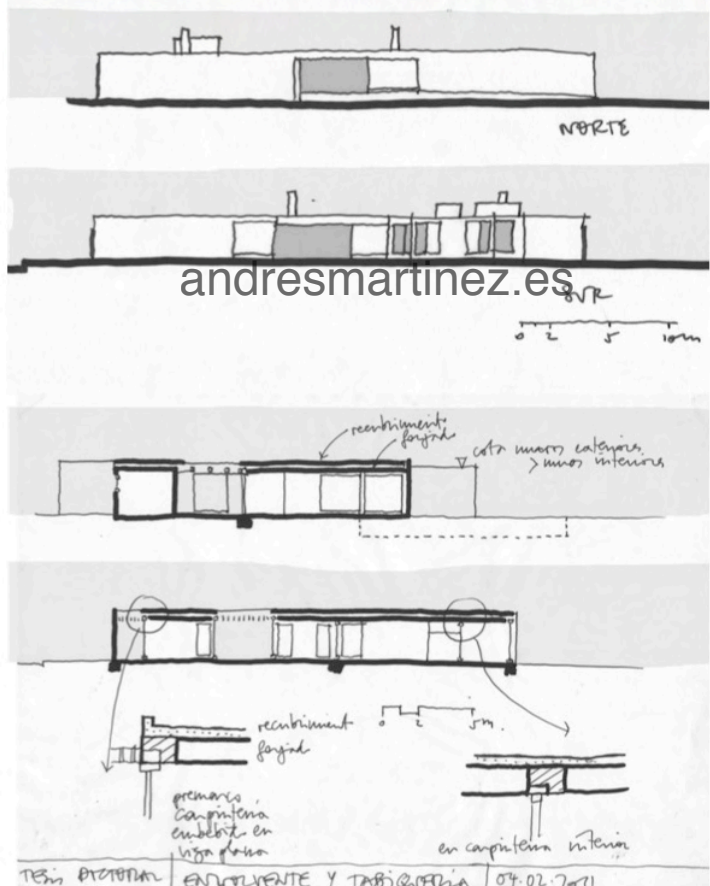
plástico p.v.c. super ancho 23 cm.

07

2.64. Dibujo de la patente de persianas Llambí.

andresmartinez.es

2.65. Sub-sistema de la envolvente (derecha, ficha A61).



Como obra moderna que es, la casa Gili se enmarca dentro de una ruptura del cuadro epistemológico, que descompone y separa los diferentes sub-sistemas, que hemos dado en llamar aquí "herramientas tipológicas". De estas herramientas las dos más importantes son la estructura y el cerramiento, que no son tan autónomas entre sí como ocurre en el pabellón de Barcelona, pero tampoco absolutamente coincidentes como pasa en la arquitectura antigua; no es tradicional la altura de suelo a techo de los huecos, tampoco la manera en que se generan las puertas balconeras de los dormitorios (entre dos muros paralelos que se solapan en planta); menos aún el voladizo del porche o los grandes dinteles que cubren las luces a las que no alcanza el modesto sistema constructivo de los forjados. Fijémonos cómo todas ellas son distorsiones que aparecen por la voluntad de comunicar la casa con el exterior mediante una secuencia gradual de espacios de transición: así, el solapamiento de los muros tendrá como resultado una pequeña hornacina, un lugar-ventana; los grandes vanos del garaje y el estar, una marcada transparencia respecto a los ámbitos que los separan del jardín; el atrio, por su lado, eludirá en su lado oeste la lógica ortodoxa del muro de carga (de la que sí se sirve en el este) al dotarse de un gran brochal de tres vigas, la mayor de seis metros, con tal de decantar la vista hacia el jardín, la sala y el garaje, que se adivinan tras el vestíbulo. Es por eso por lo que mantengo que se trata de una tercera herramienta tipológica, sin cuya presencia no se entiende el resultado final.

Como tal herramienta tipológica, los elementos que genera llevan asociado un potencial de transformación y versatilidad: fijémonos sino en los dos atrios, y pensemos por un momento qué función cumplirían para la casa si ésta fuera un piso en un edificio; es fácil imaginarlos, por ejemplo, como un pasillo-galería —el grande—, o como una terraza —el más pequeño—, y conservarían el mismo sentido de desahogo hacia el exterior y de organización de las estancias —el pasillo desde los dormitorios, pero también el eje diagonal y en profundidad desde la sala— que en la casa unifamiliar. Una sencilla traslación de la lógica con que se disponen las lamas a esta hipótesis —de horizontal a vertical, pero perpendiculares al eje del pasillo— parece apuntar también en esta dirección.

Unas lamas que, por cierto, constituyen un elemento característico tanto de la casa como del autor. Antonio Armesto y Rafael Diez han estudiado el papel y la evolución de la persiana de librillo (normalmente conocida como *mallorquina*) en la obra de Coderch⁵⁴, desde las primeras obras de Sitges en los años cuarenta (en que aún aparecían toda la gama de elementos de control solar en los huecos para cada función —los toldos, horizontales o verticales; las pérgolas, las contraventanas, o las persianas enrollables—) hasta su sofisticación como un único y versátil elemento, a partir de su casa de la plaza Calvó y la Ferrer-Vidal de Mallorca, al que se irá confirmando paulatinamente todas las funciones: hará a la vez de reja, antepecho de protección, celosía y pérgola. En 1953, Coderch patenta, con Manuel Valls y los hermanos Llambí y para el edificio de la Barceloneta, la "persiana *Llambí*", que utiliza ya en el resto de sus obras, entrando también con esto en un proceso de experimentación iterativa de las soluciones.

En ese proceso, la casa Gili se colocaría en un estadio ya avanzado de abstracción, con dos tipos de lamas, dependiendo de su posición y ubicación: cubriendo los patios para tamizar el deslumbramiento del sol, pero también para impedir el intrusismo, un parrilla de lamas de madera tipo "reja", la más ancha posible hasta ese momento; protegiendo los huecos verticales, la más básica de las persianas de la patente (la "lama pequeña tradicional") colocada en horizontal y con accionamiento manual, aunque prescindiendo del bastidor horizontal (que sí aparece, por ejemplo en las casas Catasús o Ferrer-Vidal). Se logra, con ello, una depuración de la dimensión figurativa de la persiana tradicional, que pasa a convertirse, por abstracción geométrica, en un rectángulo con un

⁵⁴ en Armesto, A.; Diez, R.: *Op. Cit.* (2008), págs. 152-176. En este texto están también inspiradas el resto de apreciaciones de esta página.

andresmartinez.es



andresmartinez.es

2.66, 2.67 y 2.68. "(...) Una técnica —la persiana mallorquina— que es eminentemente local (...) y que (...) permite a Coderch recrear en sus interiores, como ya lo había hecho Gaudí o Jujol, ese juego de claroscuros, esa alternancia de luz y sombra que reclamaban Paricio y Tanizaki". (Interior del garaje-zaguán —arriba hacia el vestíbulo y atrio, abajo hacia el exterior— y del patio que separa al comedor del muro de la calle; fotos de 2003).

andresmartinez.es



andresmartinez.es



andresmartinez.es

simple rayado horizontal.

Todas las mallorquinas de los huecos verticales son correderas, siguiendo así la nueva dimensión plástica inaugurada en la casa Uriach, y que continuarían la Dionisi o la Catasús; a veces, como los dormitorios están escalonados, la guía se proyecta más allá de la pared, y las hojas al deslizarse quedan exentas; otras —en las que cubren los grandes ventanales— acaban ocultando por completo los muros que sostienen la cubierta, haciendo parecer que flota sin apoyos: "(...) *las largas guías se pintan de colores oscuros y se convierten en líneas (...). Si a esto se añade el efecto del techo en voladizo, nos damos cuenta de que Coderch se acerca a la cultura visual moderna con recursos técnicos convencionales: sublima en arquitectura una construcción muy modesta (...). La afinidad con algunos maestros como Loos, Mies, Neutra o Breuer, se revela aquí al llegar al estilo a través del uso no determinista de la técnica*"⁵⁵. Una técnica —la persiana mallorquina— que es eminentemente local —limitada a las riberas del Mediterráneo— y que, precisamente por eso, permite a Coderch recrear en sus interiores, como ya lo habían hecho Gaudí o Jujol, ese juego de claroscuros, esa alternancia de luz y sombra, que reclamaban Paricio y Tanizaki como condición indispensable para el confort doméstico.

⁵⁵ *Ibid.*, pág. 168.

2.69. Escrito de Ana M^a Torra a Jesús Sanz en Agosto del 66 (fragmento de la ficha A35).

andresmartinez.es

Sobretot vetlli perque tots els detalls siguin perfectes, ja que vostè ja sap que nosaltres som un xic exigents. No cal li recordi la pressa que tenim perque la casa sigui acabada, esperant que després d'aquestes vacances farà tot lo possible per complaurem.

Amb aquesta confiança el saluda ben atentament.

Ana M^a Torra
andresmartinez.es

Que las obras ejecutadas bajo mi dirección facultativa en la finca de la Avda. Cassanuberta esq. Torres Quevedo de Sitges (Barcelona) y propiedad de Don Gustavo Gili Esteve y D^a Ra Ana M^a Torra de Gili, consistentes en una vivienda unifamiliar, están completamente terminadas, y que dichas obras se han realizado de acuerdo con los planos presentados en su día al Ayuntamiento.

Y para que conste, a los efectos oportunos firmo el presente en Barcelona a diez y seis de Septiembre de mil novecientos sesenta y seis.

andresmartinez.es

Salvado Decreto 1 Junio 1968
Ley 4 Mar. 1971. Orden 7 Mayo 1971.
COLEGIO OFICIAL DE

2.70. Certificado final de obra firmado por Coderch (fragmento de la ficha A36).



andresmartinez.es

2.71. Foto de época desde la esquina noreste; se aprecia aún la puerta de acceso lateral al garaje, donde más tarde se construirá la ampliación con el nuevo porche.

a) Sitges, una mañana de invierno

Tras el otoño de 1965, las obras de la casa Gili vuelven a tomar buen ritmo, pero pronto complicaciones de diverso tipo harán que se prolonguen hasta entrado el verano siguiente. Así lo demuestra una carta de Ana M^a Torra a Jesús Sanz el 12 de Agosto de 1966, en la que aún le requiere para que intervenga y meta prisa a los industriales que aún están trabajando en los acabados: Clima-Gas, en las instalaciones, y Llambí, que además de las mallorquinas se está ocupando de la parte de cerrajería de la carpintería interior, en armarios y estanterías; le pide también que urja a Coderch a dar una solución definitiva a los armarios de la entrada. La Sra. Torra de Gili es exigente:

*"(...) sobre todo, debe usted velar porque todos los detalles sean perfectos, ya que usted sabe que nosotros somos un poquito exigentes. No hace falta que le recuerde la prisa que tenemos por que la casa quede acabada, esperando que después de estas vacaciones hará todo lo posible por complacerme"*⁵⁶.

No ha sido posible aún, en 1966, que la familia disfrute de su primer verano en Sitges, y se reproduce la situación del verano anterior, en que se aceleran los acontecimientos y los clientes se muestran nerviosos, justo cuando todo el mundo parte de vacaciones: los Sres. Gili Esteve de nuevo a Santillana, Coderch otra vez a Espolla; sólo Gili Torra queda, de nuevo y por unos días, en la editorial, desde donde controlará también el cierre de las obras. A pesar de que Coderch visa en el colegio el certificado final de obra a mediados de septiembre del 66, una lista de repasos de finales de octubre anotada a mano por Gili Torra demuestra que a mediados del otoño aún siguen muchas cosas por hacer en todos los ramos: tanto en la carpintería interior —se deben de rematar literas, cajoneras, estanterías y armarios— como en la exterior —son varias las puertas y persianas que no cierran bien—; las instalaciones siguen a mitad de camino, algunos solados siguen aún sin hacer, toda la casa está por pintar, y —lo cual resulta más sorprendente—, ¡todos los vidrios por poner!⁵⁷

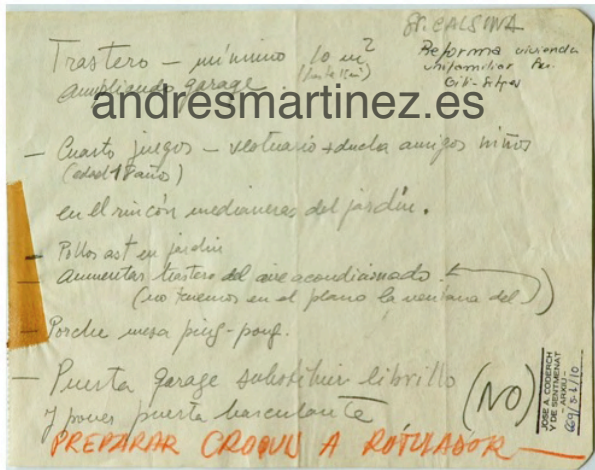
Finalmente, en algún momento del invierno o primavera entre el 66 y 67, la familia ocupa por primera vez su segunda residencia; disfrutará de su primer verano completo en el 67, y a partir de ahí, se sucederá cada año una serie continuada de largas vacaciones, sobre todo de la familia Gili Torra al completo, que incorpora —aunque ocasionalmente— a la Sra. Galfetti, madre de Mariuccia, para quien había sido pensada la habitación de invitados, que pasa por eso de las dos camas del programa a una sola. El matrimonio Gili Esteve seguirá compaginando las visitas a Sitges con largas estancias en Santillana de Mar —en verano— y viajes ocasionales a su casona de Calaceite —en Teruel, el resto del año—. Terramar se convertirá durante estos años en un universo fundamentalmente infantil, en que toda la vida se desarrolla al aire libre: la casa no se cierra por la noche y queda siempre abierta, y la posición de los ventanales y las mallorquinas sólo se altera por motivos de confort, no de seguridad; la vida era tan despreocupada que alguna vez, incluso, llegan a entrar ladrones a robar estando los niños sentados a la mesa del comedor⁵⁸. Mònica, Gustau y Gabriel Gili Galfetti fueron creciendo felices, subiéndose a la higuera y aventurándose al rincón de la cabaña en invierno, pasándose el día a remojo en la piscina, en verano.

Pero esto no duró más de cinco años: sobre 1972, Gustavo Gili Torra decide encargar a Ignasi de Solà-Morales y su mujer la rehabilitación de una vieja casa de pueblo... también en Calaceite: un proyecto, para Gili Galfetti, completamente *pop*, y que atrajo a la familia hasta ese pueblo del Ma-

⁵⁶ Carta de Ana M^a Torra de Gili a Jesús Sanz, el 12 de Agosto de 1966, recogida en la ficha A35.

⁵⁷ Ver ficha A36 para certificado final de obras, y A37-A38 para la lista de repasos.

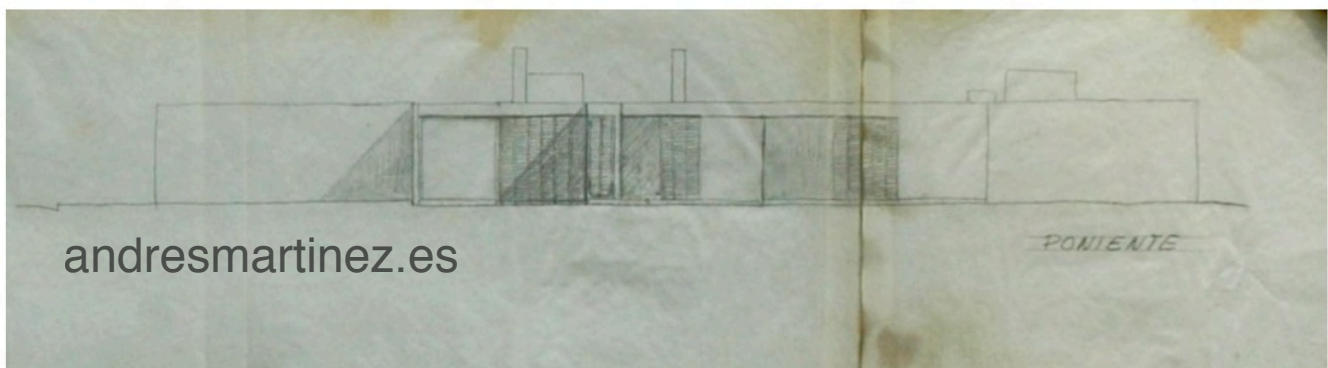
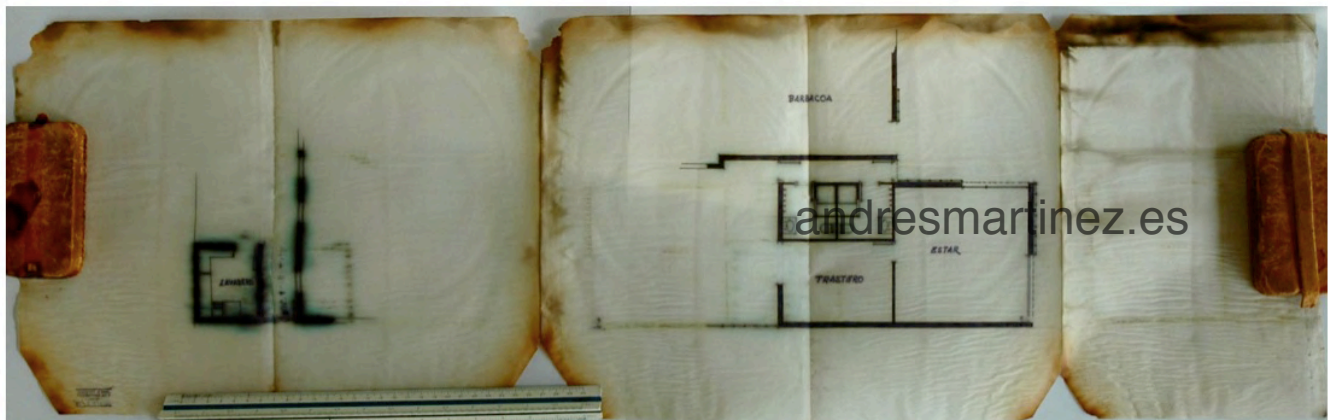
⁵⁸ Todo ello según lo relata Gili Galfetti.



2.72. Programa-formulario con las necesidades de la familia Calsina, propietarios después de 1973 (ficha A43).



2.73. Esbozo de Coderch dando solución a las necesidades de la ampliación de 1974 (fragmento de la ficha A45).



tarraña turolense entonces considerado como "el Cadaqués de Aragón"; en él tuvieron casa durante los años 70 casi todos los escritores del *boom*, como Vargas Llosa o Donoso, y toda clase de artistas, desde el pintor Albert Rafols Casaquemada a los escritores Terenci y Ana Moix.

Calsina encargará de inmediato a Coderch una ampliación de la casa a las necesidades y tamaño de la nueva familia: será responsable de nuevo del trabajo Jesús Sanz, con quien se cartea el nuevo cliente. Como se solía hacer con todos los nuevos clientes (y por pequeño que fuera el encargo, como era aquí el caso) desde el estudio le hacen rellenar a Calsina la "lista de expectativas", que luego Coderch analizará de forma lo más desprejuiciada posible. La edad de los niños ha variado —ahora son adolescentes crecidos—, su número también —invitan a amigos—, y por tanto la relación que los adultos tiene con ellos: necesitan un "cuarto de juegos" más alejado del ala de dormitorios, con un porche para una mesa de ping-pong y unos vestuarios cercanos a la piscina. Las costumbres también son diferentes —necesitar hacer *pollo a l'ast* en el jardín—, como lo son sus gustos: piden que la puerta de librillo del garaje se sustituya por una nueva basculante. Coderch remata la nota pidiendo que se prepare un croquis en rotulador, y que NO (así, en mayúsculas) accede a la sustitución de la mallorquina del garaje. Solía ser flexible y atenerse a las razones del cliente, pero desde luego había cosas que no se podían ni tocar, y las mallorquinas, menos aún la que ofrecía la cara a la calle, era una de ellas⁵⁹.

En el estudio se prepara enseguida ese croquis a rotulador, que muestra un nuevo cuerpo que hace crecer la casa hacia el Este, en paralelo a Torres Quevedo. Contiene los locales que le pedía Calsina, que son un nuevo estar para los chicos, un trastero, un pequeño vestuario con baños, y un nuevo porche hacia la piscina, para el ping-pong y las barbacoas. Enseña, además, la ubicación de un nuevo cuarto para el lavadero en el extremo norte del patio de servicio, el contrario al que ya se había tanteado en una ocasión anterior. Esta primera organización se alterará un poco en la solución final, que se atiene a un croquis rápido esbozado por Coderch en una copia de la planta definitiva del otoño del 65: el vestuario se reducirá, y el porche abierto pasará a ocupar la esquina, abriendo por primera vez un local hacia el poniente. La información volumétrica de estos nuevos cuerpos está reflejada en otro dibujo a lápiz con los tres alzados principales, que integran sin grandes traumas las ampliaciones: mientras que el lavadero, de altura algo inferior al resto de los muros, se comunica con la calle mediante una pequeña puerta de servicio, el nuevo porche en esquina lo hace con el jardín con un lenguaje —gran ventanal y corredera— mimético al de la construcción original.

Aunque de no demasiada trascendencia, la ampliación de 1974 para el Sr. Calsina demuestra otra vez, como ocurrió en el caso del desplazamiento de la casa hacia el nuevo linde resultante de la compra del terreno adicional —en el 65— que los elementos tipológicamente relevantes son además los que permiten la transformación de la obra con agilidad y sin perjuicio de su integridad. Incluso, como es el caso, si esos elementos se habían perdido en algún momento entre el proyecto y la obra: Coderch no duda en aprovechar la oportunidad que le ofrecían estos locales adicionales para reconstruir el tercer muro del jardín —el paralelo a Torres Quevedo— del que se había visto obligado a prescindir en el otoño del 65; aunque es cierto que no llega hasta el linde, como en proyecto, y que ahora es más una fachada exterior que un muro exento, su sentido sigue siendo el mismo. Si, salvando las distancias temporales y tipológicas, recordamos cómo en la Mezquita de Córdoba las sucesivas catedrales cristianas se se ubicaron en lugares muy determinados de la estructura hipóstila preexistente (haciendo de la quibla de la segunda mezquita los contrafuertes, la gótica; situando una esquina de la bóveda del crucero en la intersección entre la quibla y el muro lateral de la primera, la renacentista) en la casa Gili ese rol de anclas —estructural en su doble sentido: el estático y el tipológico— que facilitan las transformaciones en el tiempo del edificio lo

⁵⁹ Ver: carta de Jacinto Calsina a Jesús Sanz (ficha A42), y programa para la ampliación del Sr. Calsina, ficha A43.



2.76, 2.77 y 2.78. La casa Gili, fotografiada por Duccio Malagamba en 1987: arriba izquierda, el jardín, con el olivo que sustituyó a la higuera y la ampliación de Calsina; arriba derecha, patio de servicio colmatado; izquierda, desde el atrio sobre el vestíbulo y piscina.



2.79. El nº13 de la calle Torres Quevedo, según se publicaba en 2003.

asumen los muros de carga del jardín.

Curiosamente, fue la familia Calsina la que, al cabo de los años, acabó utilizando la casa durante más tiempo. Desde su adquisición en el 73 hasta su puesta a la venta en 2003, treinta años en que el edificio conservó su configuración, aspecto y acabados originales. A mitad de camino de esos tres decenios, en 1987, la revista *Arquitectura* publicaba la casa en sus páginas⁶⁰, con un amplio reportaje fotográfico a cargo de Duccio Malagamba en el que apenas se detectan cambios sobre lo que conocemos. Es cierto que la higuera ha muerto, pero ha sido sustituida (a juzgar por su porte, hace ya un tiempo) por un hermoso olivo: como en las casas Farnsworth y Snellman, la arquitectura sobrevive a los árboles que le dieron sentido; la ampliación del 74 ocupa su lugar en el jardín con total naturalidad; en el patio de servicio, al lavadero se le han añadido otros usos, llegando a colmatarlo casi por completo. En el interior —donde se mantienen los muebles y revestimientos— sólo la manera en que ha crecido la vegetación del atrio delata cuánto tiempo ha pasado.

En 2003, la Editorial Gustavo Gili andaba sumida en la preparación de un número especial de la revista 2G dedicado a las casas de Coderch. Su objetivo era visitar y fotografiar en su estado actual algunas de las casas, con tal de demostrar —por un lado— cómo les había afectado el tiempo, y de comprobar —por otro— cuánto había de reconocible de la traza que había encadenado unas a otras durante el largo proceso investigador del arquitecto. Entre las diez obras finalmente recopiladas se encontraba la casa Gili de Sitges, que cuando Moisés Puente y José Hevia (respectivamente editor y fotógrafo de ese número) fueron a visitar, se encontraba ofrecida en venta por parte de una inmobiliaria, que hacía de intermediaria del Sr. Calsina⁶¹. Las fotos de José Hevia en el 2003 son sorprendentemente parecidas a las del año 87: poco o ningún cambio, y una decoración interior aún intacta, según la había diseñado Coderch. Esta visita a la casa de Sitges tuvo lugar antes del verano de ese año, y consituyó la última oportunidad de verla en su estado original. Tan sólo unos meses más tarde se acabó formalizando la compra por parte de un nuevo propietario, que, él sí, la sometería a una radical transformación.

¿Qué fue, durante todos estos años, de la familia Gili? Los abuelos siguieron pasando sus vacaciones en Santander, hasta el fallecimiento de ambos; la familia Gili Torra, huyendo del calor del verano en el Matarraña, había estado alquilando cada año una casa en Ibiza, hasta que, en 1985, decidió encargar a Elías Torres y a su socio Martínez-Lapeña un nuevo proyecto para una residencia estival, esta vez en esa isla; después de Coderch y Solà-Morales, Torres sería el tercer —y último— arquitecto en esbozar su personal interpretación de las necesidades del grupo familiar. Un grupo que había cambiado en algunas cosas, puesto que ya no integraba al matrimonio mayor, y los niños habían crecido a jóvenes. Buen conocedor de Coderch, deudor suyo como discípulo que reconoce ser, Elías Torres seguro que tuvo muy presente en la cabeza la casa de Sitges al hacer el nuevo proyecto para Ibiza: así parece demostrarlo un lenguaje que, aunque actualizado, es muy similar, con una estrecha gama de materiales, unos muros que se proyectan desde la casa y la abren al exterior, o la relación simbiótica con los pinos existentes en la parcela. A ello debieron de contribuir también los límites que le impuso Gili Torra al evitar que diera rienda suelta a su vertiente más barroca, haciéndole prescindir de una serie de *follies* y atrevimientos con los materiales en aras de un lenguaje más despojado.

Pero no sólo: hay algo más en la casa de Ibiza que recuerda a la de Terramar, y que no tiene que ver ni con la relación entre maestro y discípulo, ni con la persecución de un estilo particular por

⁶⁰ "Casa Gili", en *Arquitectura* nº 268. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Madrid, Septiembre-Octubre de 1987.

⁶¹ Así lo ha recordado Moisés Puente (editor —entonces y aún hoy— de la Editorial Gustavo Gili) en entrevista con el doctorando.



2.80. Interiores de dormitorio, baño y estar (2003).



2.81 y 2.82. La nueva casa Gili en Ibiza de Torres/M.Lapeña (1985): vista exterior y planta.

parte del cliente; se trata —me parece a mí— de ese sentido de lo doméstico intrínsecamente asociado a la familia (ver sino la posición central del comedor, su relación a la vez inmediata y algo distante con la sala), según el cual —me atrevo a aventurar— el hecho tipológico ya no se transmitiría sólo en el tiempo a través de la evolución de una sola obra, sino que acabará persiguiendo al grupo de personas que le dieron origen, en una suerte de recorrido nómada entre los hogares sucesivos. Algo parecido a un invariante *genético* que trasciende al edificio —y desde luego, al autor— y se queda indisociablemente vinculada al usuario.

Mientras tanto, en Sitges y como ya avanzaba, la casa Gili vuelve a cambiar de manos en octubre de 2003: el día 13 de ese mes se formaliza la nueva compra ante notario, describiéndola como una "(...) *casa chalet (...) en el Sector Occidental de Terramar, [con una] superficie del terreno [de] mil setecientos cincuenta y siete metros (...), superficie construida [de] trescientos treinta y seis metros, [con] sólo planta baja cubierta de terrado no accesible, y el terreno en que está edificada y el que la rodea por los cuatro costados, destinado a acceso y jardín*. El nuevo propietario es Jorge Cañeque, que compra la casa a nombre de su empresa patrimonial sita en Barcelona, Shlimperg Ibérica de Comercio, S.L.⁶². Como los anteriores, la familia Cañeque tiene unas necesidades algo diferentes de lo que la casa puede ofrecerles, y por eso deciden emprender una nueva reforma, que lleva a cabo en 2005 un estudio de arquitectura de St. Feliu de Guixols de nombre FdeVProjects. Estos arquitectos se encuentran ahora una doble dificultad: por un lado, la casa Gili ha quedado catalogada como bien patrimonial en el "Plan Especial de Protección del Patrimonio Arquitectónico de Sitges"⁶³; por otro, las posibilidades de ampliar el volumen de la casa son prácticamente nulas, pues el nuevo plan urbanístico, con la intención de preservar el carácter de "ciudad-jardín extensiva" para Terramar, limita tanto la ocupación como la edificabilidad a unos márgenes que ya se agotaron en la época de Calsina.

Los arquitectos deciden emprender la reforma en tres frentes: uno, la relación de la parcela con la calle, y la alteración de las características de sus límites; el otro —y claramente vinculado al anterior—, la modificación de varios de los espacios interiores, en carácter y tamaño; el tercero, la sustitución de algunos de los materiales originales, fundamentalmente de cerramiento. La familia Cañeque quiere un salón mayor, y por eso los arquitectos deciden derribar el muro de carga entre el estar y el garaje, el mismo en que Coderch había practicado una hornacina a mitad de obra; la sala tendrá con esto una doble fachada —hacia la calle y la piscina—, que desaloja a los coche hacia el patio colindante de servicio, y obliga a recuperar frente la entrada principal un cerramiento de parcela coincidente con la alineación. Recordemos que esto último era ya lo habitual en la urbanización en los sesenta, y que el espacio de entrada "regalado" a la calle por Coderch fue un verdadero *rara avis*.

Por otro lado, en la antigua secuencia atrios-comedor, los arquitectos optan por cerrar los patios por arriba e incorporarlos climáticamente al ambiente interior, hasta el punto de que el más pequeño pierde su cristalera y se convierte en un lucernario sobre un comedor ensanchado. El atrio principal, al que se sustituye toda la carpintería, ahora se ha visto transformado más en una *linterna*, que aloja una exigua vegetación de interior, lejos del invernadero exótico que una vez fue. En el exterior, las carpinterías han sido todas sustituidas por unas nuevas de PVC, carentes de cualquiera de los maineles y subdivisiones que sí tenían las originales.

⁶² Según la nota simple del Registro de la Propiedad de Sitges emitida en 2010, y recogida en la ficha A47.

⁶³ "Pla Especial de Protecció del Patrimoni i Catàleg del municipi de Sitges" de la Direcció General d'Ordenació del Territori i Urbanisme de la Generalitat de Catalunya, incluido dentro de la *Op. Cit.* de Roca, E. (*et alt.*), volumen II, págs. 20-42. En este listado de bienes protegidos, la casa Gili aparece con la referencia "403. Avda. de Salvador Casacuberta -Casa Gili-, 52C", y la casa Catasús como "439. C/ Torres Quevedo, 9. C/ Josep Carner 31-36, 124C".



2.83 y 2.84. Y tras la reforma de 2005, estado actual: vista de la entrada ahora vallada (izquierda, nótese nuevo lucernario sobre el patio), y del estar sobre la piscina, con nuevas carpinterías.



2.85 y 2.86. Variaciones en el interior: unión de la sala y el antiguo garaje, con las puertas hacia la ampliación del 74 (izquierda), y conversión de los patios en sendos lucernario y linterna (derecha).



2.87 y 2.88. Estado actual del jardín, desde el poniente (con ampliación del 74, a la izquierda) y desde el sur, con puerta del dormitorio.

Visito Sitges una mañana del invierno de 2010. Las raíces siguen levantando las calles, por las que no transita peatón alguno, y que sólo muy de vez en cuando cruza algún coche. Es un domingo luminoso en que mucha gente se ha dejado caer por el paseo Marítimo —ancianos, adultos, niños en patines o bicicleta—, y en el que enseguida se entiende y comparte la invitación al hedonismo de las palabras de Ferrater y Castellet del principio de este capítulo. En el interior de la parcela del número 13 de Torres Quevedo resulta imposible juzgar lo acertado de la última intervención sobre la casa Gili: primero, porque una necesaria cortesía hacia el actual propietario, que me facilita la visita, lo impide; luego porque, pienso, tampoco serviría de mucho: apuntaré sólo que los arquitectos que la hicieron no debieron de sentirse demasiado condicionados por el aura del maestro, o si lo estuvieron, no parece que lo entendieran bien. Pero de todo esto no podemos dejar de mirar su lado positivo: como en la ampliación de 1974, la reforma interior del 2005 no puede eludir la lógica inherente al proyecto original, que parece ser el que indica, callado, dónde son posibles y dónde no las transformaciones. Que el estar y el garaje necesitaban relacionarse de alguna manera (ese vínculo que Rafael Diez echaba de menos hablando de vectores visuales) ya lo apuntó Coderch con el dibujo de los dos ventanucos a los lados de la hornacina⁶⁴; que el patio pequeño se haya transformado en un lucernario, y el atrio en una linterna —nos guste o no—, ¿no estaban ya estas dos cosas inscritas de alguna manera en el carácter ambiguo y polivalente de ambos elementos en el proyecto original?

Ni Coderch estaba aquí para darles esas pistas a los nuevos arquitectos, ni ellos parecieron indagar mucho en su historia o método: sencillamente, decidieron contentar a su cliente, como en su día lo había hecho el maestro, de la manera más profesional posible. Para ayudarles, ahí estaba la propia obra, con sus más de treinta y cinco años a las espaldas, guardando medio veladas las claves de su genealogía tipológica. Las mismas que facilitaron cada uno de los pasos de un proceso de transformación abierto, y todavía sin cerrar. Lejos ya del autor, lejos de los primeros propietarios, son estos genes inalterables los que permiten prolongar la vida del edificio: ¡cuánto escándalo debieron de sentir —por ejemplo— los contemporáneos de la segunda catedral de Córdoba! ¡Cuánta extrañeza los que asistieron a la transformación en basílica del templo de Siracusa! Sin embargo, y como una y otra vez nos recuerda Moneo, sin ambos atrevimientos, y trascendiendo el acierto de cada uno, no se habría llegado con las obras hasta nuestros días, y sin ellos no habríamos podido conocerlas ni estudiarlas.

⁶⁴ Ver ficha A32.

Capítulo 3º
"La casa Guzmán"

*"Corría el agua rojiza, anaranjada,
trenzando y destrenzando las hebras de corrientes,
como los largos músculos del río."*

(Rafael Sánchez Ferlosio)



Imagen 3.01. La casa Guzmán, vista desde la cornisa y la piscina, en la visita hecha un día lluvioso de Marzo de 2010.



andresmartinez.es

3.02. Mapa de la provincia de Madrid de Casiano de Prado (1864) mostrando la división en tres fajas geológicas: la de la sierra (en rojo), la de las arenas (en verde), y la de los yesos (en amarillo). El río Jarama es el que recorre la provincia, casi completa y de norte a sur (en vertical en el mapa, a la derecha de la capital). En un círculo rojo, la confluencia del Jarama y Guadalix, donde se encuentra la "Atalayuela de Algete".

a) Sobre el Jarama, bajo la lluvia

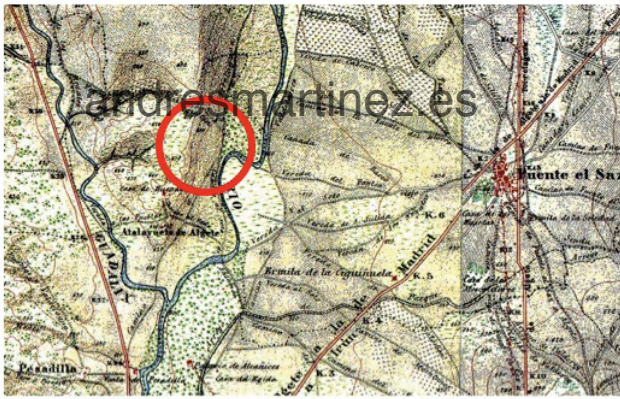
Al contrario que en Sitges, la mañana en que visité, un año antes, la casa Guzmán de Alejandro de la Sota, no puede amanecer de forma más desapacible: aunque corre ya la penúltima semana del invierno, Madrid ha amanecido gris y fría, con aguanieve cayendo del cielo. Enrique de Guzmán, propietario de la casa y cliente en su día de Sota, con el que he quedado a media mañana, me lo advierte al teléfono: *"es un mal día para venir"*, dice. Sin embargo, y a pesar de su ofrecimiento de posponer la visita para otra mañana más primaveral, decido llevarla a cabo: primero porque quién sabe cuándo se volverá a concretar otra oportunidad tan clara, y después porque (pienso, acordándome de la frase de De la Sota en que decía aborrecer "esas sombras arrojadas que produce sobre los edificios el sol de Madrid") no estaría de más, y puede ser interesante, fotografiarla en un ambiente más propio del imaginario atlántico de su autor que de la realidad continental del emplazamiento.

Con esta esperanza, no exenta de un cierto temor, me dirijo a la hora prevista a la urbanización Santo Domingo, término municipal de Algete, a escasos treinta kilómetros del centro de Madrid, en dirección Norte y por la carretera de Burgos, Nacional I. Al llegar a Santo Domingo el aguanieve ha dejado paso a una fina lluvia, que pronto remitirá; allí busco mi camino —que es complicado de encontrar— hacia el callejón del Jarama, una pequeña vía sin salida en el extremo noreste de la urbanización; una urbanización grande, ya casi por completo colmatada, y en la que muchas de las viviendas (algunas visibles, otras semi-escondidas, y que tienen arquitecturas para todos los gustos) están coronadas por mástiles con banderas españolas, como también lo estará nuestro edificio. La casa se ubica en el nº 6 del callejón, en *"la cota más alta de una parcela con bastante pendiente, desde la que se domina el valle del [río] Jarama"*¹, a la que se sube con el automóvil por una rampa lateral desde la que sólo se ve la fachada posterior y la entrada al garaje. Al final de la rampa, se puede dejar el coche en un apartadero al aire libre, desde el cual se contempla no sólo la fachada principal —y más conocida— del edificio, sino también la magnífica vista sobre el valle—hoy no menos hermosa— al fondo del cual, no muy lejos, se distingue bien el río, con sus vegas y meandros. Es una cornisa lineal dibujada de forma nítida por el corte abrupto que se produce entre la suave pendiente ascendente de la parcela, y la que baja, de forma mucho más pronunciada, hacia el río; será además la que marque el linde de la propiedad en su lado este. Una verdadera atalaya, desde luego: no en vano el lugar que ocupa —no solo la casa, sino toda la urbanización— aparece en los planos históricos con el topónimo "Atalayuela de Algete"².

En 1955 Rafael Sánchez Ferlosio publicó su novela "El Jarama" y con ella ganó el premio Nadal de ese mismo año; se convirtió así en uno de los símbolos más importantes de la literatura realista española y de la generación que le dio cobijo, la de los años cincuenta. Seis ediciones sucesivas de la novela tuvieron que publicarse hasta que Ferlosio se vio finalmente obligado a aclarar la autoría de los párrafos con que comienza y se acaba el libro: *"como quiera que a lo largo de los nueve años que la presente novela lleva a merced del público han sido no pocas las personas que, creyendo hacer un cumplido a mi propia obra, me han dicho 'lo que más me gusta es la descripción geográfica del río con que se abre y cierra la narración' y visto que las comillas que acompañan a esta descripción no surten (...) los efectos de atribución (...) deseados, es mi deber consignar aquí*

¹ Según describe la ubicación Miguel Ángel Baldellou en: "Alejandro de la Sota". Área de Gobierno de Urbanismo, Vivienda e infraestructuras del Ayuntamiento de Madrid. Madrid, 2006. Págs. 90-93.

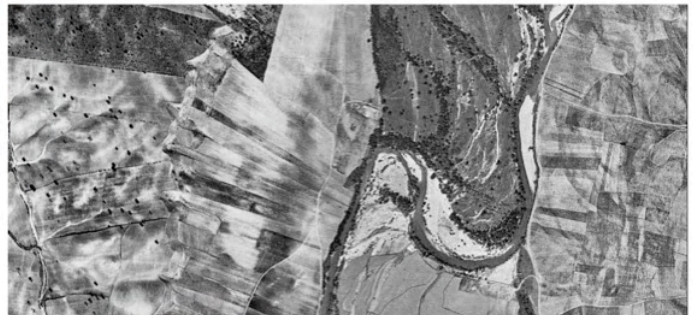
² En particular en el "Mapa Topográfico Nacional de 1916-1944"; la Ciudad Santo Domingo (así es también conocida la urbanización) es una lengua de suelo urbano perteneciente al término municipal de Algete pero segregada de él (del que queda separada por el Parque Fluvial de la Vega del Jarama) y envuelta por el de Fuente el Saz.



3.03. La "Atalayuela de Algete", el cauce del Jarama, y su valle a la altura de Fuente el Saz. En rojo, la ubicación de la casa Guzmán, sobre el meandro del río. Se distinguen en la leyenda los siguientes topónimos de interés: la *Vereda de San Agustín* (sobre el círculo en horizontal, marcando lo que será el límite norte de la urbanización); la *Venta La Pesadilla* (en la confluencia del Guadalix y Jarama); o la *Cañada del Barco* (en horizontal, del meandro a Fuente el Saz). (Fuentes: "Mapa Topográfico Nacional, 1914-1944" -arriba-, y ortofoto de 2009 -abajo-, ambos a través del Servicio Cartográfico de la Comunidad de Madrid).



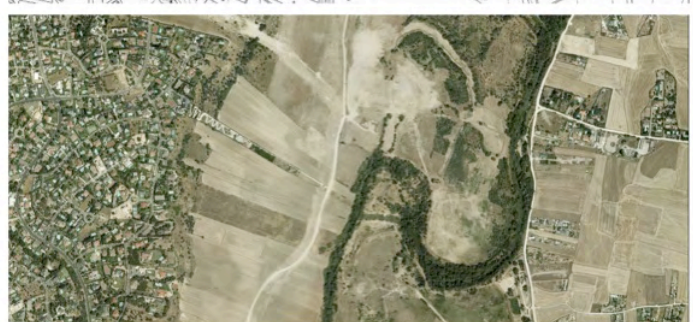
andresmartinez.es



andresmartinez.es



andresmartinez.es



andresmartinez.es

3.04. La misma ubicación, a mayor escala y comparada en imágenes de —de arriba a abajo— 1956, 1976, 1983 y 2008. En rojo, el callejón del Jarama. (Fuentes: ortofotos del 56, 76 y 08, y Plano Topográfico 73-86, a través del Servicio de Cartografía de la Comunidad de Madrid).

de una vez para siempre su verdadera procedencia"³.

El extraordinario escritor detrás de esa descripción no era otro que el ingeniero de minas Casiano de Prado, quien en su "Descripción física y geográfica de la provincia de Madrid", que Ferlosio había tomado prestada de manera casi literal, es quien mejor describe, a mi parecer, no sólo el valor y características de ese paisaje de interior tan a menudo denostado, sino en particular el del río Jarama:

*"(...) Describiré brevemente y por su orden estos ríos, comenzando por el Jarama, el cual con las suyas, cuando entra en el Tajo, lleva también las aguas del Lozoya, Guadalix y Manzanares, que tienen su origen en la provincia de Madrid, y las del Henares y Tajuña, que lo tienen en la de Guadalajara (...) / Después [de un largo recorrido en dirección al S.O., donde recoge al Lozoya] tuerce (...) al S. para entrar otra vez en el terciario por la vega de Torrelaguna, y deja a Uceda en la orilla izquierda 80 metros acaso más alta que la derecha, donde hay un puente de madera. (...) Forma el límite de la provincia de Madrid hasta algunos kilómetros más abajo de Uceda, que penetra en la misma, ya en la faja de las arenas y con un cauce más ancho en el que divagan sus aguas, que apenas prestan por esto utilidad a la agricultura. Sólo en Talamanca se logró formar con ellas una corta acequia para dar movimiento a un molino de dos piedras. (...) / Desde Talamanca a Paracuellos se pasa el río en diferentes barcas"*⁴.

Es precisamente a este tramo, entre Talamanca y Paracuellos, al que se asoman, hacia el Sureste, la parte alta de Ciudad Santo Domingo y en ella, la casa Guzmán. A media altura de esta vega larga y amplia afluye el río Guadalix, que *"(...) [se pierde] en el Jarama junto a la Venta de la Pesadilla, [tras pasar] por la zona de las arenas"*, y ambos (Guadalix y Jarama) forman con su encuentro la mencionada "Atalayuela de Algete". En la cornisa de esta atalaya, la parcela que compró Enrique de Guzmán en 1969 se sitúa justo a la altura de un gran meandro en que el Jarama gira sobre sí mismo, y dos veces consecutivas, 180°. A pesar de la frondosidad que presenta la ribera y los alrededores del lecho del río, y del aspecto encharcado que tiene el día de mi visita, es un paisaje que en el fondo es árido y duro, típico de esta parte de la meseta sur castellana. Para Ferlosio, se trata de un campo que *"(...) [tiene] el color ardiente de los rastros. Un ocre inhóspito, sin sombra, bajo el borroso, impalpable sopor de [una] manta de tamo polvoriento. Sucesivas laderas se [van] apoyando, ondulantes, las unas con las otras, como lomos y lomos de animales cansados. Oculto, hundido entre los rebaños, [discurre] el Jarama"*⁵; para Casiano son cauces —el del Jarama, el del Tajo— en que el *"caudal contrasta tristemente con lo árido y despoblado de los terrenos por donde pasa[n] (...) . ¡Dichosas las comarcas donde las inundaciones pueden causar lágrimas!"*⁶.

¿Porqué tanto hincapié aquí en el carácter de este paisaje? Porque estimo que, tanto el Sr. Guzmán al comprar el terreno, como Alejandro de la Sota al analizarlo para su proyecto, debieron de quedar profundamente impactados por la fuerza de un emplazamiento tan singular, que sería además —lo veremos más adelante— determinante en el proceso de proyecto y en la forma final que acabará tomando el edificio. Al llegar, Enrique de Guzmán me recibe sentado en su salón, al que me ha he-

³ Nota aclaratoria a la sexta edición -1965-, de: Sánchez Ferlosio, Rafael: "El Jarama". Ediciones Destino. Barcelona, 1995. Pág. 6 (Edición original: Destino. Barcelona, 1955). A este mismo libro y edición de 1995 (pág. 28) pertenece la cita de Ferlosio que abre este capítulo 3°.

⁴ De Prado, Casiano: "Descripción física y geológica de la Provincia de Madrid". Junta General de Estadística (Imprenta Nacional). Madrid, 1862. Págs. 10-11.

⁵ S. Ferlosio, R.: *Idem.*, pág. 18.

⁶ De Prado, C.: *Idem.*, pág. 9-10.



3.05, 3.06 y 3.07. Secuencia de entrada a la casa: rampa y garaje; acceso al vestíbulo a través del porche —de espaldas, el Sr. Guzmán—: interior del estar.

3.08. Talleres Aeronáuticos de Barajas (TABSA). Madrid, 1957.



cho pasar una persona del servicio. Está también su mujer Maite, que no tiene reparo en derrochar elogios hacia la casa. Enrique de Guzmán Ozámiz, ingeniero aeronáutico de profesión y que sería después —y sucesivamente— presidente de CASA, de RENFE y de Iberia, había conocido a Alejandro de la Sota en 1956, cuando, siendo director de Talleres Aeronáuticos de Barajas, S.A. (TABSA), se decidió encargar a este arquitecto la construcción de una nueva fábrica junto al aeropuerto de Madrid. Sobre el encargo de TABSA De Guzmán escribió: "(...) *elegimos como arquitecto a Alejandro de la Sota por su prestigio. Colaboramos estrechamente en todo el proceso de construcción de la obra. (...) Durante las largas sesiones que tuvimos, se interesó exhaustivamente por el más mínimo detalle de cómo sería el funcionamiento de la fábrica, profundizando en todos y cada uno de sus aspectos. Su aportación en esta fase fue muy importante, pues puso de manifiesto multitud de facetas que a un ingeniero pueden pasar inadvertidas. (...) El resultado de nuestra colaboración fue la obra que conocemos, que satisfizo a todos, a pesar de que el costo fue mayor del previsto, así como el plazo de construcción. Valió la pena. El hijo superó las expectativas de los padres*"⁷.

TABSA ha sido reconocido por la crítica como un punto de inflexión claro en la carrera de De la Sota, poniendo fin a la primera etapa de experimentación plástica que supuso su trabajo con los poblados de colonización, y abriendo la de sus primeras grandes obras, en la que enseguida despuntarían tanto el Gobierno Civil del Tarragona (1957) como el Gimnasio Maravillas (1961). También se ha insistido mucho en la filiación directa de este último con la nave de Barajas, y no en vano, pues en la poco ortodoxa posición invertida de la cercha del gimnasio tuvo mucho que ver el ingeniero Eusebio Rojas Marcos, que había diseñado junto a De la Sota las de TABSA, que son sus claras precursoras. Para Baldellou, es precisamente en Barajas donde surge en el arquitecto "(...) *un sentido de admiración profunda por la tecnología, que, aplicado con gran sutileza a su obra, [le] ha (...) facilitado las propuestas utópicas al encontrar la referencia a un mundo muy altamente especializado y de gran precisión en sus realizaciones*"⁸; este amor por la tecnología de alta precisión fue sin duda una de las razones del entendimiento que surgió enseguida entre el ingeniero y cliente De Guzmán y el arquitecto De la Sota ("*hubo comprensión y sencilla colaboración entre la dirección técnica industrial y de arquitectura*", explicaría este último años más tarde⁹), lo cual no evitó algunos enfrentamientos: "(...) *A partir del momento en que conoció con detalle y profundidad qué se esperaba del edificio a construir*" —apunta Guzmán— "*tomó absolutamente las riendas y actuó como un 'dictador'*"¹⁰. Ello les costó "algunas discusiones y desacuerdos" que no hicieron otra cosa que cimentar su amistad, que se acabó consolidando durante los años siguientes (incluidos aquellos durante los que se encargó y construyó la casa) y que duró durante cuarenta años hasta la muerte del arquitecto.

Guzmán muestra hoy con todo detalle, orgulloso y amable, su vivienda: recorreremos primero el exterior, la piscina, la cornisa sobre el valle, los taludes artificiales; luego la sala, la cocina —en la que trabaja el matrimonio de servicio—, la biblioteca de la planta primera —hoy con las cortinas ocultando la vista— y la cubierta a que da acceso; de ésta bajamos de nuevo al jardín por una pequeña escalera metálica, y desde ahí se vuelve a entrar en la casa a través del porche, para visitar el

⁷ De Guzmán, Enrique: "Einfamilienhaus Guzmán, Algete (Madrid), 1972", en *Werk, Bauen und Wohnen* n° 5, Volumen 84. Zürich, Mayo de 1987. (Versión original en español: "Alejandro de la Sota". Madrid, 1997. Recogida en las fichas B31 a B33 del anexo documental).

⁸ Baldellou, Miguel Ángel: "Alejandro de la Sota". Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1975. Pág. 24. (Edición original: "Alejandro de la Sota", en *Hogar y Arquitectura* n° 115. Madrid, Noviembre-Diciembre de 1974).

⁹ De la Sota, Alejandro: "Alejandro de la Sota. Arquitecto". Ediciones Pronaos, S.A. Madrid, 1989. Pág. 41.

¹⁰ De Guzmán, E.: *Idem.* (y ficha B32).



3.09. Escalera de subida al estar-biblioteca de la planta alta.

3.10 y 3.11. La planta alta, desde el exterior. — foto pequeña: al fondo el Jarama, nótese también la cubierta que sustituyó a la vegetal —, y desde el interior — foto grande horizontal —.



pasillo de dormitorios, ahora desocupados, y la planta sótano: en ella hace tiempo que los Srs. Guzmán hacen gran parte de su vida; desde el sótano, y a través de una pequeña puerta de servicio, se vuelve a salir al exterior, a través de un patio inglés que de nuevo desemboca en el jardín. Es un *tour* que Guzmán trufa con muchos comentarios y anécdotas, algunos —que ya veremos— sobre cómo fue el encargo y la obra, y muchos —la mayoría— sobre cómo se ha ido desarrollando la vida de la familia durante los treintaisiete años ininterrumpidos en que han vivido la casa. En el sentido panegírico que De Guzmán le dedicó a De la Sota un año después de su muerte en 1996, confesaba que, a pesar de todos los problemas que surgieron, como en TABSA, durante el proceso de proyecto y obra de Algete, De la Sota les acabó entregando una casa de gran belleza, en la que habían vivido ya por entonces más de 23 años, que cada vez les gustaba más y les parecía más agradable; *"cualquier pequeña modificación que hacemos en ella"* —añadía— *"la empeora estéticamente y es muy difícil concebir que pudiera ser distinta de lo que Alejandro concibió y realizó"*¹¹.

De hecho la visita a la casa de Santo Domingo acaba desde el primer instante y de un plumazo con el manido mito que sostiene que toda la obra del arquitecto gallego, de puro ambiciosa en lo constructivo, ha acabado siendo con el tiempo tremendamente endeble y casi siempre ha necesitado de una rehabilitación más prematura de lo habitual. No es el caso de este edificio que, atornillado como está a su ubicación, es más parecido, a simple vista, a un buque varado como el que simboliza la casa Malaparte de Libera que al delicado pabellón del tipo de la Farnsworth de Mies que uno esperaba, tanto por tamaño como por aspecto, encontrar. Lejos de degradarse, la obra ha adquirido solera y pátina, y da la impresión de que la vida familiar se ha desenvuelto en ella —a pesar, como pasó para la familia Gili, de varios cambios intermedios en su composición— como un guante: el jardín, por lo demás, la ha acabado engullendo casi por completo, y no sólo en las zonas de transición entre el exterior y el ámbito doméstico, sino también en algunas interiores, como en el salón, donde resulta difícil distinguir qué vegetación está dentro y cuál fuera.

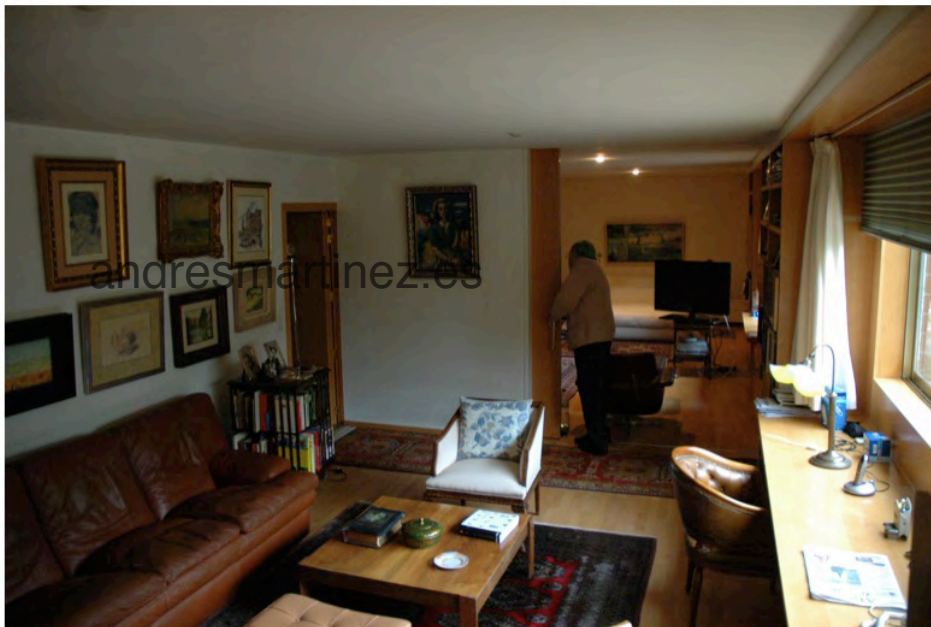
Sin duda, y de ello se queja Guzmán, algunas cosas han dejado de funcionar o se han deteriorado: muchas de las correderas y de los ventanales de aluminio ya no pueden deslizarse bien, fruto de una flecha diferencial causada por el voladizo de la losa, que se infravaloró al hacer el cálculo estructural; la cubierta vegetal, por su lado, la sustituyeron los propietarios bastante pronto por otra solución más estándar de cubierta invertida, que entendieron que acabaría siendo más segura frente a los problemas de filtraciones de aguas que habían aparecido; ambas cosas, aunque relevantes y desvirtuadoras de la idea original, parecen bien poco si se considera el tiempo transcurrido y lo ocurrido con otras obras importantes del autor. Aunque sí hay un cambio sustancial sobre el que merece la pena detenerse: no deriva de un fallo, tampoco del deterioro por el paso del tiempo, sino del aludido acomodo del edificio a los cambios del formato familiar.

Cuando, con los años, los hijos de la familia crecieron, hasta el punto de ocupar con sus amigos y fiestas el salón principal de la casa y su porción de jardín, el matrimonio decidió mudar su dormitorio y zona más privada hasta el sótano, un espacio de reserva que De la Sota había dejado en una cota inferior de la casa, y que se abría hacia el pequeño patio inglés en el lado oeste. La función que se le tenía prevista en el proyecto era la de cuarto de juegos para los más pequeños; en su nueva *suite*, el matrimonio Guzmán disfrutaría no sólo de más privacidad y silencio, sino también —y esto era importante— de un acceso directo desde el exterior, próximo a la entrada de la parcela y al garaje. Para esta mudanza interior Enrique de Guzmán había sopesado, a finales de la década de los 80, varias opciones, entre ellas que lo realizara el servicio de decoración de El Corte Inglés; pero finalmente decidió contar —para su fortuna y la del edificio— con la ayuda del arquitecto Víctor López Cotelo, que había sido su interlocutor en el estudio de De la Sota durante la gesta-

¹¹ De Guzmán, E.: *Op. Cit.*



3.12 y 3.13. La reforma del sótano por parte de Víctor López Coteló (1989): vista hacia la sala —arriba— y hacia el dormitorio —abajo—, separados ambos por una puerta corredera que se esconde en el tabique, pero unidos por el mismo mueble empotrado de madera.



andresmartinez.es



andresmartinez.es

andresmartinez.es

3.14. La secuencia de espacios traseros en la misma reforma, que une la sauna, el baño, el vestidor —desde donde se toma la foto— y el vestíbulo.

ción del proyecto y el desarrollo de la obra de la casa Guzmán. Corría el año 1989 cuando López Cotelo —dueño ya por entonces de una exitosa carrera propia junto a Carlos Puente— se hizo cargo de los trabajos de reforma del sótano, no sin antes aclarar una cuestión previa, y para él fundamental: D, Alejandro no debía de enterarse nunca de que esto había ocurrido. Cosa que Guzmán aceptó de buen grado, conocedor como era de cuánta suspicacia y recelo gastaba el arquitecto hacia los cambios que —por mínimos que fueran— escaparan a su supervisión en las obras. Él mismo había sufrido su tremendo enfado con ocasión de la mencionada sustitución de la cubierta vegetal. De la Sota, ni que decir tiene, no se enteró jamás, al menos de forma explícita, de qué había pasado en el sótano, aunque sí puede que acabara sospechándolo.

La obra la puso López Cotelo en manos del constructor Paco Mínguez y su empresa *Empty*, que es a quien confiaba los trabajos delicados de su estudio; el resultado, visitado hoy, no sólo muestra la misma capacidad de adaptación al paso del tiempo que tiene el resto de la casa, sino que tiene la virtud de mantener un discurso constructivo y espacial propio aunque en consonancia y sin estridencias con el carácter y técnicas definidos en origen por Sota. La intervención se planteó en varios frentes. Primero, se debía de dar algo de desahogo a un sótano con muy poca altura libre (no más de 2,10 metros, a causa del saneamiento de la planta superior alojado en su falso techo) y con poca luz natural, debido a la escasa superficie de los huecos que, además, se abrían a un patio inglés semi-enterrado y orientado a Noreste. Para ello Cotelo se inventó dos ingeniosos recursos, como fueron —por un lado— derribar el machón entre dos ventanas para que quedaran unidas en un solo ventanal horizontal más grande (bajo él se sitúa hoy el escritorio), y —por otro— forrar de espejos todas las paredes más interiores (las del baño, vestidor y vestíbulo) para engañar sobre el origen de las fuentes de luz y así sobre el verdadero tamaño del lugar¹². Además se debía de resolver en muy pocos metros cuadrados un abultado programa, que en las plantas superiores había llegado a ocupar más del doble de superficie ahora disponible. Para ello, Cotelo recurrió a una hábil división del espacio en paralelo a la fachada, esto es, creando dos secuencias continuas pero separadas entre sí a ambos lados de un tabique, en el que a su vez se abrían una serie de puertas que las comunicaban: junto a la fachada y desde el desembarco de la escalera, un pequeño estar y el dormitorio, divididos sólo por una puerta corredera que de día queda escamoteada; junto al antiguo muro de contención se sitúan —en este orden— el vestíbulo, pasillo, vestidor, baño y sauna, forrados sus muros de espejos, de suelo a techo.

Respecto a los revestimientos de madera, López Cotelo explica cómo buscó, más que una mimesis con el acabado interior de la biblioteca construida por Sota en la primera planta (al que, sin duda, se parece) crear en la nueva *suite* del sótano un "aire escandinavo" que le diera calidez y confort. Este "forro grueso" de la cara interior de la pared del patio inglés debía servir para tres cosas: la primera, para integrar en un mismo mueble empotrado todo tipo de espacios de almacenamiento y trabajo (estanterías a la vista, cajoneras cerradas de varios formatos, el escritorio); la segunda, para escamotear las instalaciones y ciertos encuentros constructivamente delicados (como la calefacción —a través de "palitos"—, o la acometida de la puerta corredera en perpendicular —mediante "ranuras"—); y la tercera y principal, para otorgar ese sentido de unidad espacial en la dimensión más larga, que une la sala con el dormitorio, y que tan afortunado acaba resultando.

Es estos muebles escandinavos del sótano donde, precisamente, Enrique de Guzmán guarda hoy la información y sus recuerdos sobre la historia de la casa. Los ofrece con amabilidad, muchos de ellos interesantes, pero no acaba de encontrar los dibujos y planos que recuerda haber alojado aquí, y se lamenta de que algunas de las visitas —como la mía—, especialmente estudiantes alemanes y

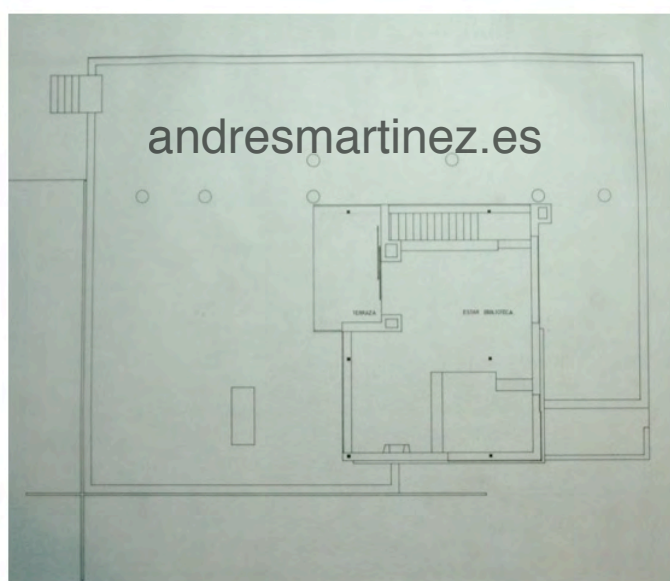
¹² A esta recurso se refiere López Cotelo como "*el milagro de los espejos*". Una cuestión recogida, junto a varios detalles más que aquí aparecen aludiendo a la reforma del sótano, en la entrevista mantenida por López Cotelo con el doctorando.



3.15. La fachada oeste de la casa revestida de gres y con su patio inglés escalonado, en 2010. En la planta más alta, las ventanas de los dormitorios; en la más baja, la puerta al sótano y los huecos de la suite de los Srs. Guzmán; el central y más grande fue formado por López Cotelo al prescindir de un machón entre las dos ventanas originales.



3.16. Planta del sótano en el proyecto de 1972 (Ficha B17).



3.17. Planta del sótano en el proyecto de 1972 (Ficha B18).

suizos, nunca le devolvieron documentos originales que les había prestado para reproducir. Unos meses antes de este encuentro yo ya había visitado la Fundación de la Sota, y trabajado con los planos de la casa Guzmán que allí están en custodia. La Fundación se encuentra alojada en el antiguo estudio del arquitecto, en un semisótano de la misma finca en uno de cuyos pisos altos vivió muchos años la familia De la Sota, y donde, aún hoy, lo sigue haciendo su viuda, Sara Rius: está al comienzo de la calle Bretón de los Herreros, muy cerca del paseo de la Castellana de Madrid.

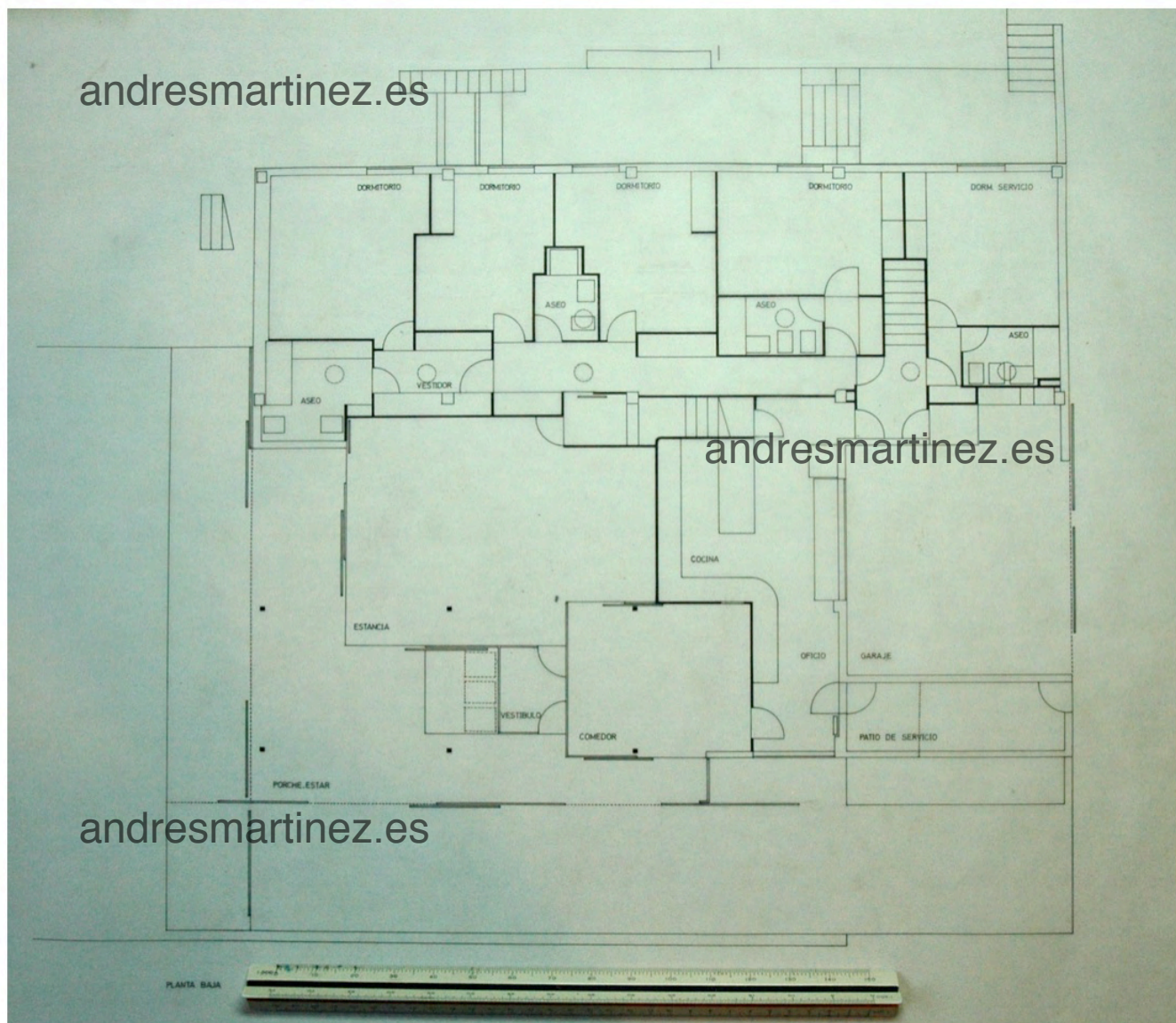
En el antiguo estudio, ahora Fundación, se respira aún, por todas sus esquinas, el espíritu *sotiano*, como si el tiempo se hubiera detenido una vez desaparecido el dueño. Hay ejemplares del original mobiliario que diseñó, y las mesas, lámparas y demás muebles también son los de entonces. Se encuentra una colección de tubos que albergan, casi siempre de forma exhaustiva, los planos y dibujos originales de casi todas sus obras. No es el caso —por desgracia— de la casa Guzmán, cuyo tubo contiene bien pocos documentos: varios originales dibujados a tinta sobre vegetal en un tamaño aproximado DinA1, correspondientes todos al proyecto de ejecución de la casa; entre ellos un plano de emplazamiento, las plantas baja, primera y sótano, y los cuatro alzados. Todos ellos son documentos cruciales que procedí a fotografiar y archivar, aunque sin duda insuficientes para entender cómo ocurrieron las cosas, y cómo se gestó el proyecto, entre la compra inicial de la parcela en el 69 y el final de las obras, ya en el 73¹³.

Pero detengámonos ahora un momento —y antes de adelantar acontecimientos— en analizar cómo se entiende la casa a través de esta escueta colección de planos que se aloja en la Fundación¹⁴. En ellos, (y por recorrerla en el sentido inverso a la visita explicada más arriba), el sótano aparece como un contenedor vacío, del que la leyenda no explica otra cosa que se dedicará a "cuarto de juegos". Tiene proporciones rectangulares y es bastante alargado, con tres pequeñas ventanas hacia el patio inglés, que a su vez debe de salvar una pendiente descendente en el sentido sur-norte mediante varios tramos de escaleras; el resto de paredes son ciegas, puesto que no son otra cosa que muros de contención. En una esquina se alojan el cuarto de las calderas y un pequeño aseo, que se abre al patio inglés por otra ventana, aún más reducida; a su lado comienza un tramo bastante inclinado de escalera que comunica con el resto de la casa, y se sale al exterior por una pequeña puerta de servicio. En la "planta alta" —que es a la vez una planta de cubiertas— se distingue la pequeña escalera que salva el desnivel con el jardín, las claraboyas al pasillo de dormitorios y baños, el tragaluz junto al vestíbulo, y el pequeño edículo que acoge el "estar biblioteca": se trata de una sala de reducidas dimensiones, mucho más recogida (en su tamaño, también en sus materiales) que el estar principal, pero igual que éste abierta generosamente hacia el exterior, en todas las orientaciones y con una gama de huecos de diferente formato y altura.

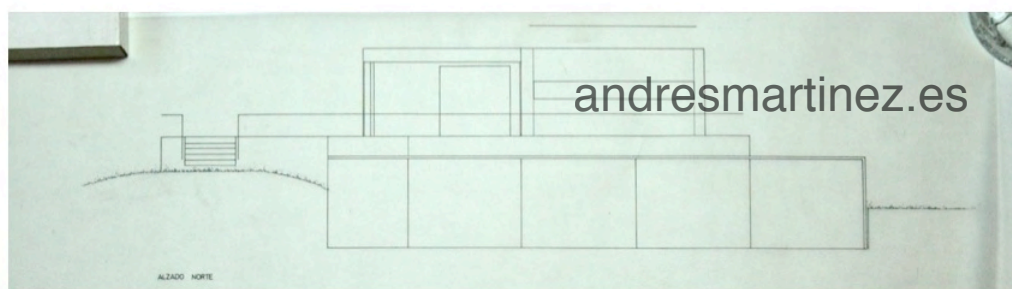
Dispone, al contrario que su espacio homónimo más abajo, de una chimenea, y llaman la atención dos cosas más: por un lado, un pequeño desnivel en la cota de forjado que forma una hornacina rehundida junto a la ventana de la esquina, y por otro, el extraño desfase entre la retícula estructural de los pequeños pilares metálicos y el perímetro de la envolvente. En el interior del altillo y en su extremo oeste hay una escalera —de pendiente y ancho parecidos a la que sube desde el sótano— que desembarca muy cerca de ésta en la planta baja, aunque con una directriz perpendicular a ella. La "planta baja" es un plano muy conocido y el más representativo de la casa. Distinguiamos

¹³ A la compra de la parcela, y al proceso de las obras, alude también De Guzmán en la *Op. Cit.*: "(...) En 1979 [sic] yo compré una parcela en una urbanización cercana a Madrid, Ciudad Santo Domingo, para construir en ella mi casa. (...) Alejandro realizó el nuevo proyecto adaptándolo a la parcela y empezó la construcción en 1971. A partir de ese momento actuó como [un] 'seductor dictatorial' (...). No permitió la menor intervención ni mía ni de mi mujer durante ese período. Ello nos costó algunos disgustos amistosos con él." (Ver también la ficha B32) (La fecha que detalla De Guzmán es sin duda un error tipográfico: se trata de 1969 en vez de 1979, en que la casa ya estaba construida y ocupada desde hacía seis años).

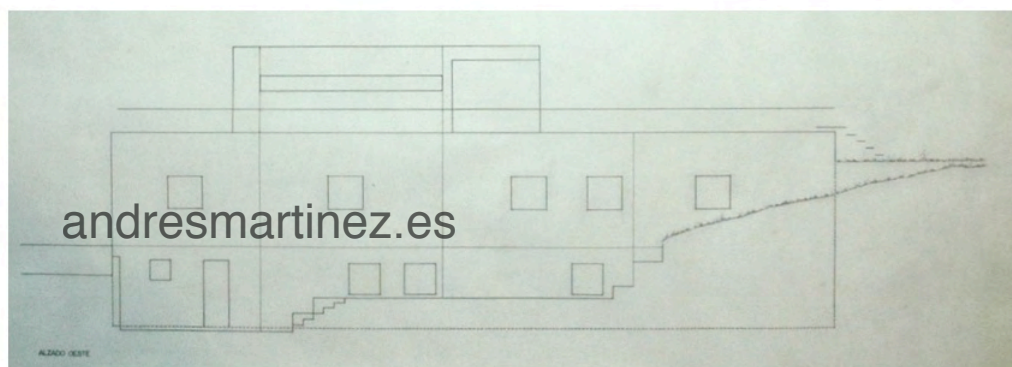
¹⁴ Se trata en particular de los planos recogidos en las fichas B14 a B18, y del escrito reproducido en la ficha B30.



3.18. Planta baja (ficha B14; misma imagen que aparece en el capítulo 1º con el nº 1.35).



3.19. Alzados sur (ficha B15).



3.20. Alzado oeste (ficha B16).

los dos principales paquetes funcionales, que corresponden, por un lado, a la zona de noche (una batería de dormitorios y sus aseos agrupados en torno a un estrecho pasillo y que se abren hacia el oeste), y por otro, al de día: incluye éste la cocina, el "oficio" y el conjunto formado por la "estancia", el "comedor" y el "vestíbulo". A uno y otro paquete le atribuye Sota una estructura diferente: el de noche lo formará una única crujía de cinco vanos casi iguales de pilares de hormigón, y el de día otra estructura más liviana, organizada a su vez en dos crujías ordenadas con cuatro vanos, ahora irregulares, de pilares tubulares de acero. Como en la planta superior, la vista se nos escapa enseguida hacia una esquina: la secuencia que forman en diagonal el comedor, vestíbulo y sala, se diluye en su contacto con el exterior para formar un "porche estar", un salón al aire libre en continuidad, gracias a los ventanales correderos, con el interior.

Pero es una pieza que tiene sus propios límites espaciales, que sirven para singularizarla: está a resguardo bajo la cubierta, y se puede cerrar mediante una serie de grandes persianas que deslizan unas sobre las otras, y que en el vértice se acaban proyectando sobre el jardín. ¿Qué debía pretender realmente De la Sota al hacerle este extraño mordisco al rectángulo, por lo demás contundente, de la traza de la casa? El propio autor nos ayuda a entenderlo con lo que explica en su memoria para el proyecto¹⁵: *"(...) Por el buen clima en primavera, verano y otoño, se dispone la zona de estar muy abierta al exterior. Terrazas enlazadas en distintas alturas. Estudio del conjunto muy en relación con el paisaje. (...) / Lo bueno de hoy día es que podemos hacer casa abierta, abierta, que se cierre, cierre. Parece que es una tontería pero así es, esa es la gran novedad. Estar dentro de tu casa y que en ella penetre el jardín, que no pises raya al pasar sobre ese dentro-fuera."*

En este mismo texto aclara también las razones que le llevaron a decidir la implantación definitiva, y a través de las cuales se puede comenzar a dilucidar el porqué de algunas de las cuestiones que, antes descritas, podían resultar desconcertantes; entre ellas, el pequeño nicho rehundido de la esquina de la biblioteca:

"(...) Una casa en el campo tiene ya, de por sí y por herencia, una gran seriedad y una gran presencia. Están claras las raíces de las que hemos de partir. / Naturalmente, hoy existen pensamientos contradictorios entre una casa de campo heredada y otra proyectada hoy, con todas las posibilidades constructivas como las que corresponden a las exigencias actuales de la vida y con las que hoy contamos. La parcela de esta casa es un rectángulo con la dimensión mayor perpendicular a la carretera, donde tiene acceso, rectángulo que cae en su lado opuesto sobre el único gran paisaje de la cuenca del río Jarama. La cota más alta está en esa cornisa sobre el paisaje: ahí estará la casa".

Son decisiones que, todo debe de ser dicho, siguen siendo difíciles de entender por completo sólo a través de esa colección de planos del proyecto de ejecución. No existe en ella (tampoco existirá en otras) sección alguna; tan solo cuatro alzados, dibujados con esa depuración gráfica tan ascética y propia del autor, en los que sí se entiende bien la disposición de los huecos en las fachadas, y en ellas qué queda revestido (con plaqueta de gres y sus juntas), qué es practicable (las correderas sobre sus guías), y se percibe bien cómo se construirán algunos elementos menores (como la barandilla superior de tubo); pocas pistas, en cambio, que permitan deducir, así sin más, la cota de implantación, o entender del todo cómo se ha transformado la topografía.

¹⁵ De la Sota, Alejandro: "Vivienda unifamiliar Sr. Guzmán. Urb. Sto. Domingo, Madrid 1972". Memoria original del proyecto, reproducida en la ficha B30. Es un texto que también aparece acompañando la publicación de la casa en varios lugares, entre ellos y muy especialmente la *Op. Cit.* (Pronaos, 1989) del propio De la Sota, págs. 134-139.



3.21. El porche-estar de la casa Guzmán, fotografiado con 37 años de diferencia: arriba, su zona exterior según aparecía publicada en 1974 en *Hogar y Arquitectura*...

andresmartinez.es

3.22... y abajo, vista de su zona interior desde el interior del vestíbulo y a través de la jardinera, en 2010.



b) Los espacios intermedios en la casa Guzmán

Pocos meses más tarde de la visita a Algete vuelvo a hablar por teléfono con Enrique de Guzmán. Ha encontrado, en su oficina, el tubo con la colección de planos que estuvo buscando en su sótano; me propone que me pase por allí a buscarlo, me lo quede el tiempo que necesite para fotografiarlo, y luego se lo devuelva. Así lo hago: la colección (que llamaremos aquí la del "cartucho Guzmán" —siendo "cartucho" la palabra que él utilizó para referirse al tubo—) contiene todo tipo de planos inéditos; comprende, también, lo que parecen ser varias versiones sucesivas del proyecto. Me ocuparé aquí de los primeros, y dejaré para el siguiente apartado las versiones. Vimos lo llamativas que resultaban las dos esquinas de la casa que se sitúan en plantas diferentes y se abren a orientaciones opuestas, la de la primera mirando hacia el levante, la de la planta baja hacia el Sur. De hecho, y cada vez que ha salido publicada la casa, son esas las dos imágenes icónicas que casi siempre se han utilizado, y a ellas se refieren la gran mayoría de los textos publicados. Comenzando, como veíamos en la memoria, por los del propio D. Alejandro, y siguiendo por los críticos que más habitualmente se han ocupado de él. Para Baldellou,

"(...) la relación con el paisaje y con el propio jardín condiciona el desarrollo de la planta, compacta y al mismo tiempo extraordinariamente abierta, que busca una relación entre el interior y el exterior sin apenas interferencias. / Algunos recursos ya explorados en otras ocasiones por Sota aparecen en esta casa subordinados al tema principal: abrir-cerrar, integrar la casa en su entorno sin discontinuidades, con planos verticales correderos, de cristal y celosía, conducidos por guías que insinúan un volumen virtual que prolonga la casa más allá de su propio interior. / El papel de los espacios intermedios, porches y entoldados, integran con delicadeza su volumen en el territorio. / Así, el espacio de estar inferior y el exterior de los porches se interpenetran en diagonal formando una pieza unitaria. Algunos detalles, como la 'desaparición' de las esquinas, aluden a una intención desmaterializadora y flotante sobre el paisaje, como decía el autor, de esta vivienda"¹⁶.

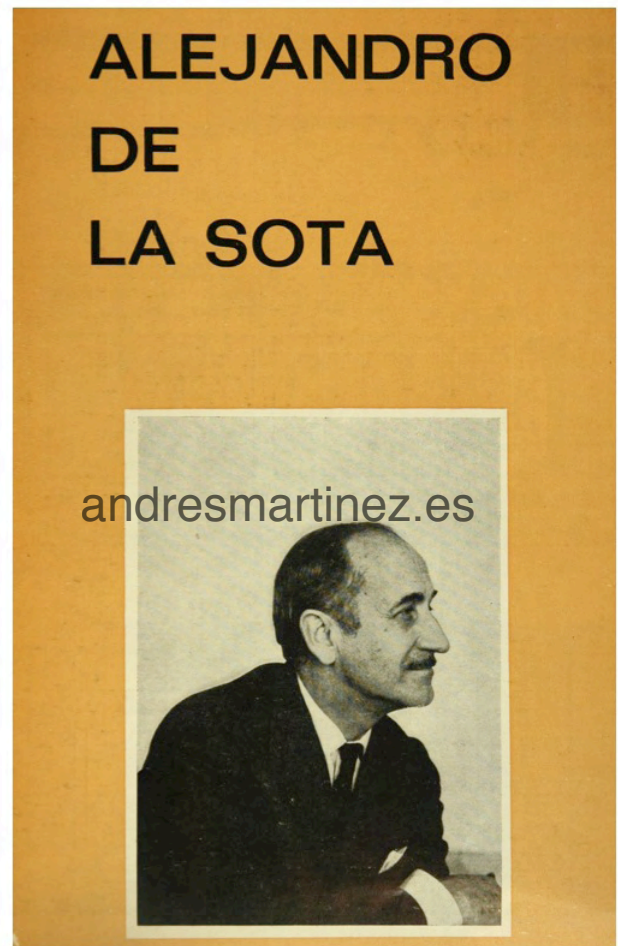
Debemos "poder salir de la propia casa y estar en medio de la naturaleza, formar uno mismo parte del paisaje", había deseado el propio De la Sota ya un par de décadas antes¹⁷, no sin por ello perder la necesidad de definir un recinto, un lugar, como apropiación personal del espacio. Esta aparente contradicción —entre la extensión hacia afuera y la salvaguarda de un espacio cerrado— y sus posibles soluciones serán, según Manuel Gallego dos hechos definitorios de toda la trayectoria del arquitecto: "(...) En esa definición [del recinto] Sota, aunque nunca ha hablado de ello, salvo tangencialmente, desarrolla una rica y delicada ambigüedad en la cualificación del espacio entre el interior y el exterior, entre la casa y el jardín [donde], como nos dice en una de sus memorias (...), 'se intenta disminuir el concepto normal dentro-fuera'¹⁸.

Ciertamente es un tema sobre el que sólo se pronunció —al menos de forma explícita— de pasada, eludiendo así reconocer la importancia intrínseca que le dio en cada uno de sus proyectos, fundamentalmente los domésticos; no tuvo reparo, sin embargo, en considerar la contradicción sino resuelta al menos provechosa cuando lo analizaba en la obra de otros arquitectos. Sobre Richard

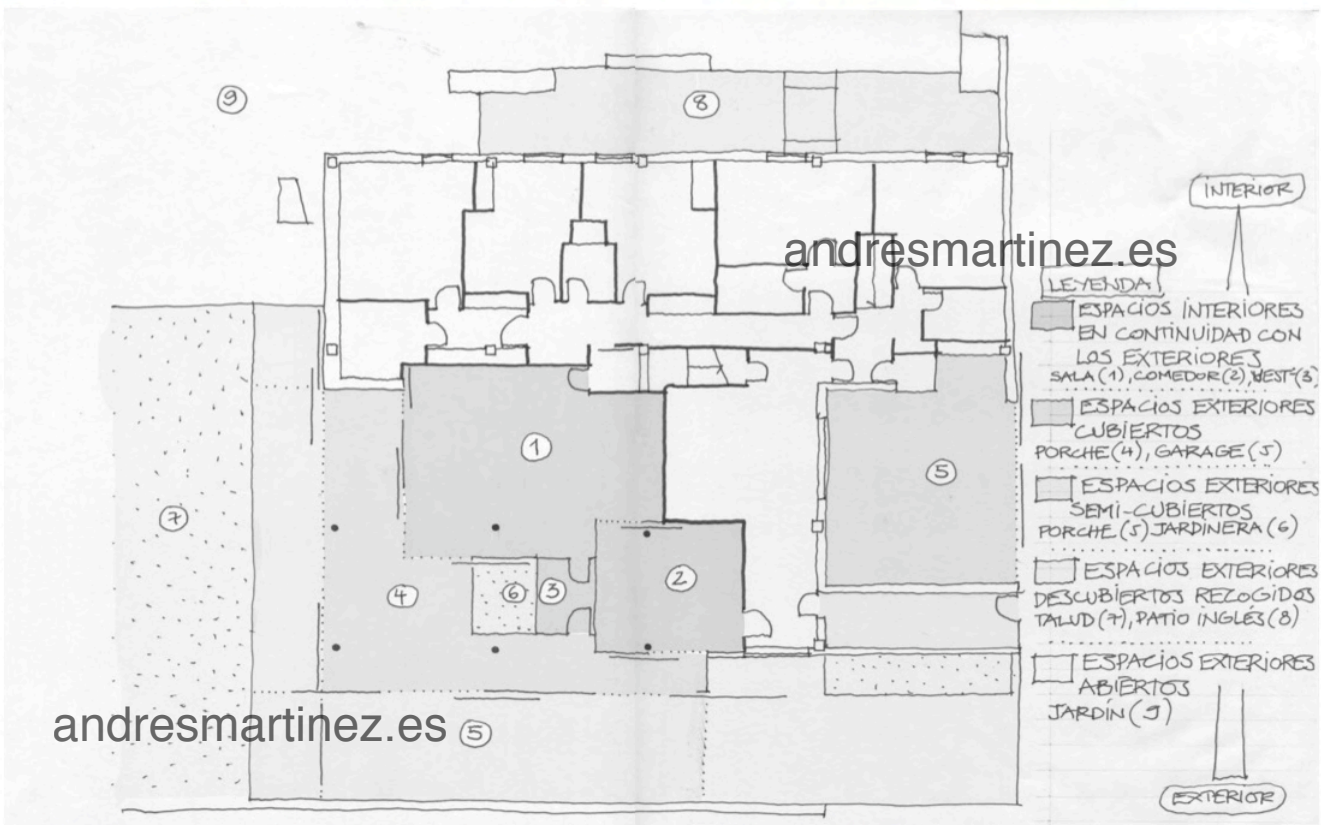
¹⁶ en Baldellou, M. A.: *Op. Cit.* (2006), pág. 90.

¹⁷ La frase es de la conferencia "La arquitectura y el paisaje. Conferencia en Madrid, 1952", que está recogida en: De la Sota, Alejandro: *Escritos, conversaciones, conferencias* (edición a cargo de Moisés Puente). Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2002.

¹⁸ Gallego Jorreto, Manuel: "Alejandro de la Sota. Viviendas en Alcudia, Mallorca. 1984". Editorial Rueda, S.L. Madrid, 2004. Págs. 59-60.



3.23 y 3.24. La "fortuna crítica" de la obra y su autor: portada exterior e interior del número nº 115 de *Hogar y Arquitectura* (1974), dedicado casi al completo a Alejandro de la Sota, y que se cierra con la casa Guzmán, acabada solo un año antes.



3.25. Sub-sistema tipológico formado por los espacios intersticiales en la planta baja (ficha B45).

Neutra, del que, como a Coderch, interesó muy significativamente la manera en que resolvía la relación biunívoca y bidireccional entre la casa y su jardín escribió en 1955:

*"Habla hace poco tiempo Richard Neutra en Madrid de cómo el paisaje se extiende desde el horizonte hasta nosotros mismos, nos incorpora a él: el paisaje es el aire que respiramos. En las casas de Neutra el paisaje, siguiendo su camino, penetra en ellas. ¿Cómo podría detenerse? ¿Con un muro? Nacen las grandes cristaleras en las paredes, las grandes puertas deslizantes: hay que ver el paisaje, es necesario dejarlo penetrar. Amando el paisaje como Neutra lo ama, ¿qué otras casas podría proyectar? Son consecuencia de ese amor"*¹⁹.

En otros sitios, según lo contaba Baldellou en el número monográfico de "Hogar y Arquitectura" de 1974, Sota abandona esta ambivalencia y se deja llevar por la tentación de la oclusión total: *"(...) Vivir tranquilo dentro de la casa, de espaldas al mundo... Si el arquitecto se hubiera olvidado por completo del propietario y se hubiese dejado llevar por sus ímpetus, ni una sola ventana le habría puesto en lo que en todas las casas se llama 'fachada', y es que esta casa nació luchando contra la fachada"*²⁰.

¿Qué elementos componen, y cuántos son, ese porche-estar de la planta baja de la casa Guzmán? Depende bastante de dónde consideremos que están sus límites, cosa, según lo visto, difícil de concretar. En sentido estricto, el porche-estar, tal y como lo rotula Sota en la planta principal, es el lugar exterior, bajo la cubierta, limitado hacia la casa por las cristaleras del salón, y hacia el exterior por las persianas correderas de aluminio; sin embargo, en el sentido amplio, es un espacio que se proyecta tanto hacia el interior como hacia el exterior, y que se puede entender en continuidad con el uno y con el otro: incluiría así la parte cerrable de la casa (compuesta a su vez por tres elementos: la sala, el vestíbulo y el comedor) y a la vez el porche semi-cubierto (con toldos), el descubierta, y los taludes a los que estos dos se abren. Si computamos las superficies totales que ocupan estos tres paquetes, vemos que están bastantes equilibrados en sus proporciones: la secuencia sala-vestíbulo-comedor ocupa casi setenta metros cuadrados, un tamaño prácticamente idéntico al de los porches exteriores. El porche cubierto tiene aproximadamente la mitad de esa superficie, unos treintaicinco metros cuadrados.

Analicemos ahora cada uno de ellos, de dentro a afuera, pues se componen los tres y a su vez, de sub-elementos diferentes. La estancia interior, como he dicho, está compuesta por la sala (la más grande y retrasada), el comedor (de tamaño mediano, y en primera línea) y el vestíbulo (muy escueto de superficie y en una segunda línea respecto a las alineaciones interior y exterior). A pesar de la relación topológica entre ellos, que viene determinada por su posición relativa y los elementos que los comunican —ya sean cristaleras, puertas correderas, o puertas batientes—, los tres pueden no obstante ser entendidos y delimitados en su singularidad como una estancia; si se prefiere, y con todas las reservas, como "cuartos". El porche-estar cubierto, él también, se forma con varias subzonas: más amplia la de la esquina, más estrecha la del Sur, y estrechísima, casi un pasillo, la que da a levante; tiene, además, la singularidad de alojar una jardinera vegetal junto a la cristalera del vestíbulo, que recibe luz cenital desde un tragaluz practicado en la cubierta. Esta distinción clara entre ámbitos también ocurre en los porches exteriores: un solarío estrecho que se

¹⁹ De la Sota, Alejandro: "Algo sobre paisajes y jardines", en *Cedro* nº 4. Invierno 1954-1955 (según viene reproducido en: De la Sota, A (Puente, M. -ed.-): *Op. Cit.* (2002), págs. 27-29.

²⁰ según queda recogido en: Baldellou, M. A.: *Op. Cit.* (1974 y 75). La "fortuna crítica" de Sota se consolida definitivamente con dicho número de *Hogar y Arquitectura*, que sale de forma casi simultánea a otro monográfico dedicado a su obra y editado por J. D. Fullaondo en el *Nueva Forma* nº 107 (1974), justo el siguiente a la monografía dedicada a Coderch (nº 106 —1974—).



3.26 y 3.27. La casa tradicional japonesa: una articulación espacial en que "luz y oscuridad, naturaleza y arquitectura, público y privado, casa y ciudad, un mundo y otro, son opuestos que se disuelven hasta crear un sistema gradual y continuo" (interior —arriba— y exterior —izquierda— de dos pabellones del palacio imperial *Katsura* en Kyoto (Japón, siglo XV).



3.28. El *engawa* es el "espacio japonés a mitad de camino entre el interior y el exterior". ¿No es el porche-estar de la casa Guzmán algo muy parecido?

prolonga sobre un talud hacia el mediodía, y que se comunica con la esquina donde se cruzan entre sí dos de las correderas; otro solarío hacia el Este, más ancho que el anterior, y como aquél cubierto por unos toldos que cuelgan en horizontal a la cota del forjado primero; por último, una zona que lleva al el garaje y al apartadero de coches, con el mismo ancho y material en el suelo, pero desprovista de toldos.

Da la impresión de que todas ellas son decisiones muy medidas, tanto en la profusión de materiales y diferentes planos que conforman el conjunto, como en las diferencias dimensionales. La sensación que produce es a la vez antagónica a la que vimos en la casa Gili (aquí pesa más la fuerza centrífuga que la centrípeta que dominaba en aquélla) pero con una relevante similitud que reside en su ambigüedad: ni el porche de la casa Guzmán, convexo como es, y por tanto más próximo al pabellón, es puramente centrífugo, ni el atrio de la Gili, a pesar de su obvia concavidad, acababa de ser del todo centrípeta, ni por tanto un patio en toda su pureza. Entonces aludimos al atrio de la casa grecorromana como el ejemplo primigenio de la tipología de casa-patio. ¿Cuál sería, ahora, el caso paradigmático de casa-pabellón?

Si realmente existe uno, encuentro que se parece bastante a la casa tradicional japonesa. Siendo dentro de ella el ejemplo más nítido la casa de retiro en el campo que se construyó la familia imperial, durante la primera mitad del siglo XV, en las afueras de Kyoto: el palacio Katsura. Como es bien sabido y recuerda oportunamente Werner Blaser —en un libro que, por cierto, versa sobre el patio²¹—, el diseño de la casa japonesa parte de la estera del suelo (el *tatami*), alrededor de la cual se organiza todo el espacio interior, que al contrario que en la arquitectura clásica occidental, no está formado por paredes rígidas, sino por el vacío, que rodea las vigas y pilares de madera. Las puertas correderas cubiertas con papel de arroz permiten delimitar los espacios entre sí y comunicarlos con el exterior, ampliando con ello la casa hacia el jardín, en una simbiosis que aspira a alcanzar el ideal de la cultura japonesa: que la arquitectura se encuentre con la naturaleza, a la que aspira a parecerse y en cuya imagen pretende integrarse.

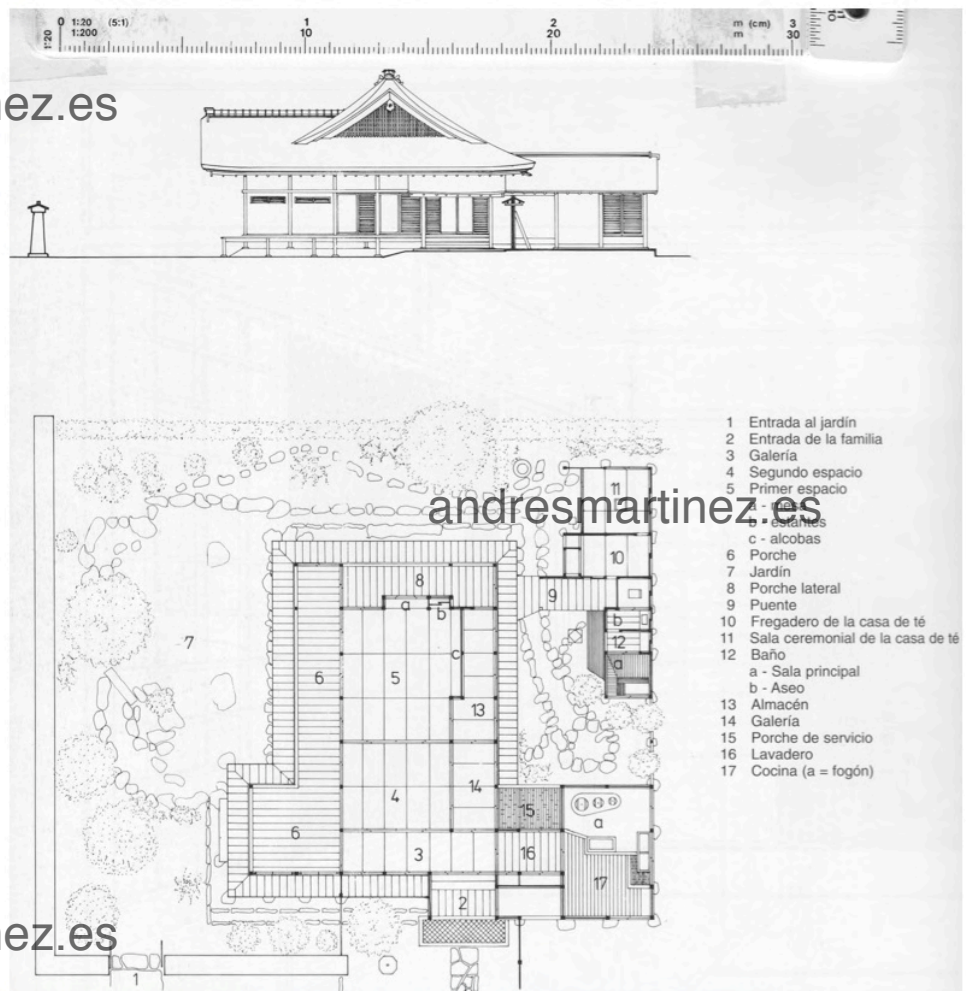
Para Twose y Pancorbo²² esta simbiosis y las herramientas que permiten que ocurra no podrían entenderse sin el singular concepto del *ma*, un término que es corriente para un japonés, pero difícil de entender para nosotros. Según el diccionario de japonés antiguo²³, un *ma* significa el "*espacio entre cosas que existen una cerca de la otra; es el intersticio entre ellas (...), y en un contexto temporal es el tiempo o la pausa que ocurre entre un fenómeno y otro*". Literalmente significa *entre*, ya sea "entre personas", "entre momentos", o "entre espacios". Traducido a la arquitectura, el *ma* es algo así como un espacio vacío, que debemos de entender como un vacío lleno de sensaciones, y cuya traslación material en la casa japonesa estaría asociada, mejor que a cualquier otro, a un elemento concreto llamado el *engawa*, que, para los mismos autores, es "*el espacio japonés a medio camino entre el interior y el exterior (...), un lugar de transición que sugiere cosas como acogida o invitación, pero también proyección hacia el exterior*." ¿No es algo, al fin y al cabo, muy parecido al porche que propone Alejandro de la Sota? La casa japonesa se formaría así mediante una adición de *mas* que pueden ser tanto espaciales como temporales, o sencillamente la transitoriedad entre un estado mental y otro.

²¹ Blaser, W.: *Op. Cit.* (1987), y dentro de ella, el capítulo "El espacio vacío en la arquitectura clásica japonesa", págs. 82-97.

²² Twose, Pablo; Pancorbo, María: "La tensión del vacío", en *Engawa* nº 00 (www.engawa.es). Barcelona, Enero 2010. Sus reflexiones en dicho artículo son las que se utilizan aquí para explicar la casa japonesa, y están a su vez inspiradas, según explican los autores, en la conferencia de Kengo Kuma: "La arquitectura japonesa y su relación con la naturaleza", dada en el Colegio Oficial de Arquitectos de Barcelona en noviembre de 2009.

²³ Diccionario *Iwanami Kogo Jiten*; la definición está recogida en: Twose, P; Pancorbo, M.: *Ibid.*

3.29. La casa tradicional japonesa, según la dibuja Werner Blaser. La secuencia continua de *mas* (espacios intersticiales) se percibe tanto en el exterior —entrada, senderos, jardín, relación entre los pabellones— como en el interior —alcobas, primer y segundo espacio—. El *engawa* equivaldría a lo que Blaser llama "porche".



3.30. "Existe una matriz, pero es una abstracta y descompuesta; un eje diagonal comunica la sala con el comedor y con el porche de entrada, pero su linealidad queda enseguida desdibujada por la tensión de la diagonal contraria".

Su lectura espacial podría incluso hacerse a la inversa: comenzando desde el exterior, siguiendo por el *engawa*, hasta llegar a la concatenación de piezas interiores que, cada una de ellas en relación con la siguiente y el exterior, acabarían formando algo parecido a una matriz. Una articulación espacial que, por definición, lleva implícita una gradación, pues cada unidad transmite información a la siguiente, "*tensando el vacío que contienen*", y en el que "*luz y oscuridad, naturaleza y arquitectura, público y privado, casa y ciudad, y mundo y otro, son opuestos que se disuelven hasta crear un sistema gradual y continuo*". Es un concepto que entra en contraposición con noción occidental del espacio: una noción —la occidental— que tiende a asemejarse al envés de la forma, a lo contenido por la arquitectura, a todo lo que, en suma, es perceptible dentro de una perspectiva; la japonesa, en cambio, se forma por una adición de capas planas, que son los *mas*. Ambos conceptos difieren además en la cuestión sustancial de su relación con la naturaleza, porque mientras para el arquitecto gótico —no olvidemos que estamos hablando del siglo XV— la arquitectura es un espacio que los humanos han desgajado de la naturaleza, para el japonés, al contrario, el espacio ha sido dado por ella.

Encuentro que no sólo nuestro porche de Algete es fácilmente asimilable al mencionado *engawa*, sino que este concepto de continuidad espacial en donde lo que fluye es el vacío y no lo material es muy directamente trasladable al conjunto de la obra de Sota; así parece haberlo entendido también Alfonso Valdés, cuando alude a que, en ella, "*(...) el objeto sólido dotado de huecos estalla y se descompone en multitud de planos opacos, traslúcidos, transparentes, fijos [y] móviles. Si la arquitectura clásica concebía un objeto sólido colocado en un vacío y encerrando un volumen, aquí se propone un continuo espacial, atravesado de planos que conforman distintos lugares, espacios y no volúmenes encerrados, donde tanto el dentro como el fuera, el lleno como el vacío, no están tan claramente determinados por la magia de los planos que cualifican el continuo espacial*"²⁴.

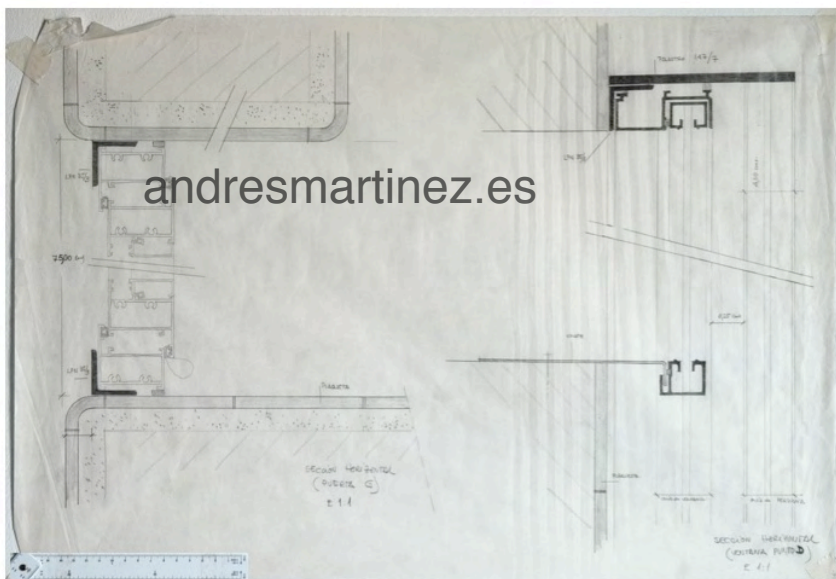
Si en la casa modernista barcelonesa la matriz espacial que comunicaba los cuartos cercanos a la fachada era una retícula regular cuyos ejes se cruzaban perpendicularmente, en la Guzmán esa regularidad y legibilidad geométrica acaba saltando por los aires: sí existe una matriz, pero es una matriz descompuesta, casi abstracta y poliédrica, con múltiples lecturas espaciales posibles dentro de ella; un eje diagonal comunica la sala con el comedor y con el porche de entrada —es cierto— pero su linealidad queda enseguida desdibujada por la tensión de la diagonal contraria, que acerca el fondo del estar al porche cubierto, al descubierto, y al talud. Y así aparecen multitud de posibilidades de lectura espacial que, tantas y tan diversas como son, hacen imposible su traducción gráfica a una serie de líneas que se cruzan, como sí hicimos en esa casa modernista, incluso en su derivada con diagonales que era la de Mitjans en la calle Amigó.

Como en Barcelona (con los cuartos, techos y puertas), incluso como en Kyoto (con las hornacinas y alcobas en la parte más interior de la secuencia), en la casa Guzmán los hechos espaciales asociables a piezas concretas existen y son distinguibles en su singularidad, de ahí que a cada uno se le pueda poner un nombre que lo distinga del de al lado, y delimitar un perímetro y posición. Lo que ha cambiado respecto a esos ejemplos antiguos son las relaciones que establecen las piezas entre sí, que son ahora ambivalentes e intercambiables. La singularidad de algunas de ellas está llevada hasta la exageración: si Sota presumió en algún momento de que "*la entrada no pasa hoy de ser un acceso, un agujero por donde nos introducimos a la vida del hogar*", y llamaba a "*luchar contra el concepto de entrada*", ¿para qué destacar ahora un vestíbulo de estas proporciones y con una posición tan relevante como la que le concede aquí? Para autores como Baldellou, cosas así podían llegar a explicarse por una proximidad al lenguaje de autores como Venturi, donde se amplía a sabiendas la contradicción y se explotan sus resultados, o por la afinidad con la lógica da-

²⁴ Valdés, Alfonso: "De Adolf Loos a Alejandro de la Sota: en el principio era el verbo", en *Arquitectura* nº 233. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Madrid, noviembre-diciembre de 1981. Págs. 40-41.



3.31. La entrada y su vestíbulo, lejos de hacerse desaparecer, se exageran mediante sucesivos retranqueos de la cristalera.



3.32 y 3.33. La depuración del detalle, la omisión del tapajuntas y del precerco en los detalles de las ventanas y correderas —izquierda, según ficha B22— que no evitan los detalles más estándar, como los de cajones de persiana —derecha, según ficha B23— (los planos no están a escalas comparables).

andresmartinez.es

daista descubierta ya desde el proyecto de Esquivel²⁵. Sorprendente comparación, pero me parece que bien hallada: sobre ella deberemos de volver. Al igual que ocurre en los cuadros abstractos del primer cubismo, la originalidad de Sota en la estancia de la casa Guzmán no reside tanto en los elementos que contiene —que no dejan de ser habituales, incluido el porche-*engawa*— sino en la manera en que se combinan entre sí, multiplicando las posibles lecturas espaciales casi hasta el infinito: es un procedimiento que no dista mucho de ese "vacío en tensión" mencionado a raíz de la casa japonesa.

Para Valdés²⁶, se trata de una arquitectura donde los signos clásicos, simbólicos y estables, han quedado reducidos a encuentros constructivos de los diferentes planos que cualifican el espacio, unos encuentros basados en una lógica meramente técnica, que dejarían traslucir un sentido de lo científico alegre y optimista, incluso ingenuo; una lógica constructiva cuyos vectores, eso sí, convergen todos hacia la idea fundamental, que no es otra que esa difuminación de la frontera dentro-fuera. Lo hace la manera de entender la puerta, que pasa de ser, según la entiende el diccionario, "un hueco cercado que se deja en la pared para entrar o salir", a "un trozo de cerramiento que dispone de movilidad y se desplaza para pasar", tal y como la concibe De la Sota. Lo hacen también la ventana y los paneles de protección solar, que se plantean todos como correderos, a modo de un trozo de cerramiento que se desplaza, tratando así de eludir la profundidad que les sería propia: en algunos casos —como son aquí las esquinas de las plantas baja y primera— se propone el elemento móvil en el encuentro de dos planos, lo cual desdibuja por completo no sólo su grosor sino el concepto mismo de hueco. Lo hacen, incluso, detalles como la manera en que se resuelve la transición entre el hueco y su soporte, donde la omisión del tapajuntas no es un error constructivo, sino que denuncia la llegada de un material liviano y resistente que se hará solidario con el cerco, como ocurre en los coches y aviones, en donde cerco y cerramiento constituyen una unidad.

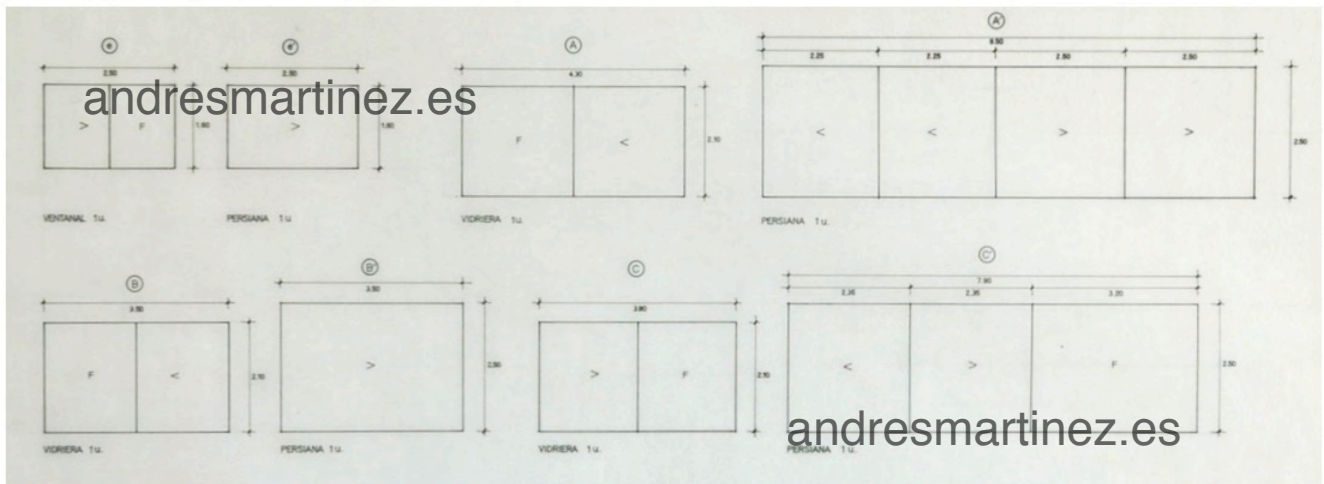
Ya leímos que esta admiración de Sota por las industrias más avanzadas, y en particular la aeronáutica, había surgido en el encargo de Barajas y gracias a la colaboración con De Guzmán; la estrecha relación que se fue consolidando entre ambos no hizo más que acrecentar en el arquitecto la curiosidad por dichas técnicas que hasta entonces le había sido ajenas. Guzmán lo recuerda así: "(...) siendo yo Director General de CASA (...), empresa que, entre otras actividades, realizaba las revisiones de los aviones de combate de USA (...), La Sota [sic] se pasaba días enteros estudiando cómo estaban concebidos y realizados los sistemas de esos aviones. De ellos trataba de obtener ideas para aplicar a la arquitectura. Siempre estaba ensayando soluciones nuevas para aplicarlas a sus proyectos"²⁷. Sota debió quedar muy contento cuando, al comenzar las obras de la casa de Santo Domingo, De Guzmán le pidió que todas las carpinterías fueran fabricadas por parte de una división de esa misma empresa de construcciones aeronáuticas que dirigía, y que se dedicaba a la perfilería de aluminio: ¡carpinterías trabajadas con técnicas, materiales y precisión aeronáuticas, ni más ni menos!

De ahí derivan algunas decisiones de diseño como son el uso de los vidrios tintados *Termopán*, el alambicado diseño de toda la perfilería, y del característico color champán de la carpintería, sobre el que presumiría años después haber elegido "al cruzarse una mañana con un Rolls-Royce en el paseo de la Castellana". Para Restituto Bravo Ramis, son decisiones y comentarios todos ellos que

²⁵ Las dos citas de Sota, y la comparación con Venturi aparecen en: Baldellou, M. A.: *Op. Cit.* (1975), pág. 28.

²⁶ Valdés, A.: *Op. Cit.*

²⁷ De Guzmán, E.: *Op. Cit.* (1997) (y ficha B31).



3.34. Distinción entre las hojas fijas y las correderas —y el sentido en que éstas abren— en la memoria de carpinterías del proyecto (las cristalerías son las de menor altura, las persiana las de mayor; según ficha B21).



3.35 y 3.36. La ventana en esquina y el nicho para sofás de la planta alta, con el Jarama al fondo, en sendas fotografías de 1973 —arriba— y 2010 —abajo—.

acaban "rondando el salvajismo de la exageración constructiva"²⁸.

Hay otras decisiones en torno al cerramiento que no por poco sofisticadas resultan menos efectivas. Si observamos con atención la memoria de carpinterías hay dos cosas que nos llaman la atención. La primera es cómo aparecen combinados, juntos en el plano y con mismo nombre, cada ventanal con la corredera que —aunque sólo aparentemente— le corresponde: esta buscada coincidencia tiene luego poca traslación a la realidad, desordenadas y cada día en una posición como acabarán las persianas. La segunda es la distinción entre cuáles de esos paños —a dimensiones idénticas y posiciones muy parecidas— acabarán siendo fijos y cuáles móviles: esto sería coherente con la mencionada atomización en ámbitos de menor escala del conjunto porche-estar, y es un gesto que, aunque en planta resulta casi imperceptible, en la obra construida acabará decantando una serie de espacios hacia un uso más estático, y garantizando a la vez el mínimo de resguardo y cobijo que tanto le preocupaba obtener al arquitecto. Existe por tanto un sub-sistema de envolvente, que es aislable y estudiable de forma autónoma, pero que está compuesto por varios materiales y una multitud de planos cuyas formas, ubicaciones y orientaciones son diversas.

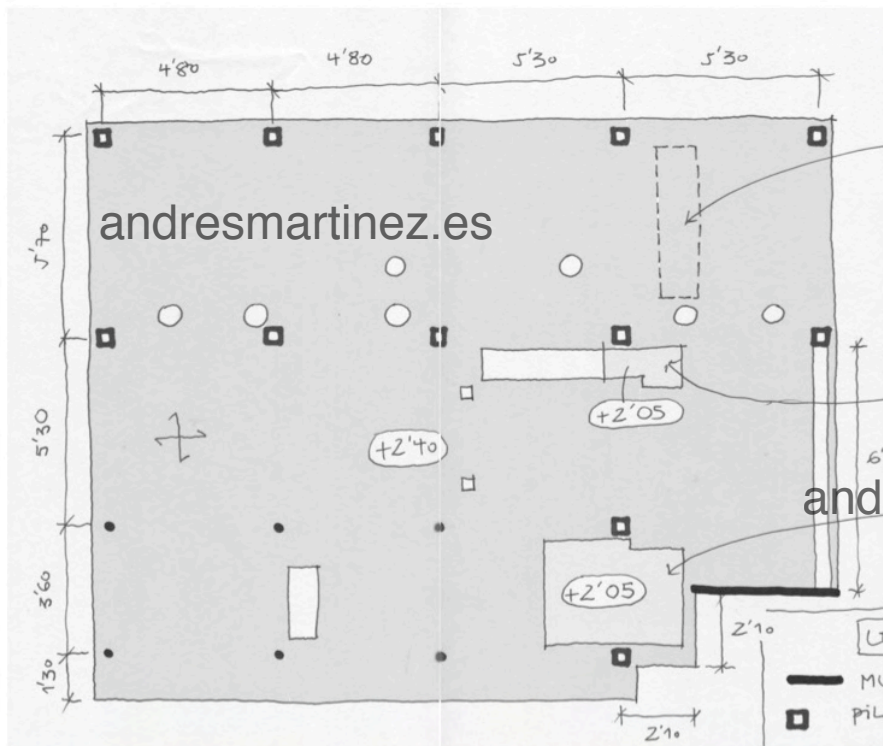
Los planos son estos: el de las cristaleras, fragmentada como queda su traza en planta, y retranqueada su posición; el de las correderas, tersa su imagen y alineado como está con el perímetro exacto del cubo de la casa; el de los toldos, por fin, que se repliegan y proyectan en horizontal y sobre los diferentes ámbitos del jardín; incluso puede llegarse a considerar como otro plano más del cerramiento el que forman, mediante los taludes y muros de contención, incluso con la lámina de agua de la piscina, las modificaciones de la topografía en los alrededores de la esquina. De forma premeditada, la envolvente y la estructura no coinciden en casi nada: ambas se solapan, se encuentran, se ayudan y sujetan —es cierto—, pero siempre de forma desfasada; será precisamente este desfase el que en la casa Guzmán dé origen al que aquí defendemos como tercero de los sub-sistemas tipológicos: el de los espacios intersticiales. Disponemos de algo más complicado, entonces, que una simple envolvente gruesa que da cabida a habitaciones. Todo esto es lo que ocurre en la planta baja. Pero, ¿qué hay de diferente en la esquina opuesta de la planta alta? Bastantes cosas, por no decir casi todo. Lo explica de forma elocuente el propio Sota:

*"(...) El cuarto de arriba tiene unas vistas impresionantes sobre el valle del Jarama, con un jardín delante al que se puede salir. A veces hay vergüenza de la ventana que se necesita. Aquí, la ventana de la vergüenza no tiene carpintería ni nada; es una luna puesta en medio de la fachada. / Las ventanas son panorámicas. La ventana rectangular es para un cuadro del Greco, pero el paisaje es horizontal y lo ve uno, normalmente, moviendo la cabeza lateralmente. La casa tiene ventanas a distintas alturas dependiendo de dónde uno esté sentado para ver paisajes a todo lo largo. Recuerdo que me regalaron una fotografía panorámica de los Alpes hecha desde un helicóptero. La fotografía se mordía la cola, como una pescadilla. Terminaba en un pico donde empezaba el otro lado. Esto es una lección de arquitectura. Nadie ha dicho que las ventanas sean cuadradas o rectangulares: se puede hacer lo que se quiera"*²⁹.

¡Y tanto! En el altillo-biblioteca, Sota desde luego hace lo que le viene en gana, y rompe una a una las reglas que se podían haber considerado como ortodoxas para establecer un vínculo, a través de

²⁸ La anécdota del Rolls la recoge Restituto Bravo, que es quien utiliza esta última expresión a raíz de las carpinterías de la casa Guzmán, en: Bravo Remis, Restituto: "Una inducción a la arquitectura. Alejandro de la Sota y la arquitectónica realidad de algunos materiales y sistemas industriales (1956-1984). Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla. Sevilla, 2000. Págs. 135-138.

²⁹ De la aludida conferencia del año 80 en Barcelona, y recogida en: De la Sota, A (Puente, M. -ed.-): *Op. Cit.* (2002), págs. 179-180.



3.37. Fragmento del dibujo interpretativo del sub-sistema estructural (dibujo completo en la ficha B42).



3.38 (izquierda): "(...) una de las ventanas rasgadas está pensada para mirar al horizonte lejano del Guadarrama a medida que se desciende la escalera".

3.39 y 3.40 (abajo izquierda y debajo): ventana en esquina en la planta primera de la casa Schröder (G. Rietveld, Utrecht, 1924).



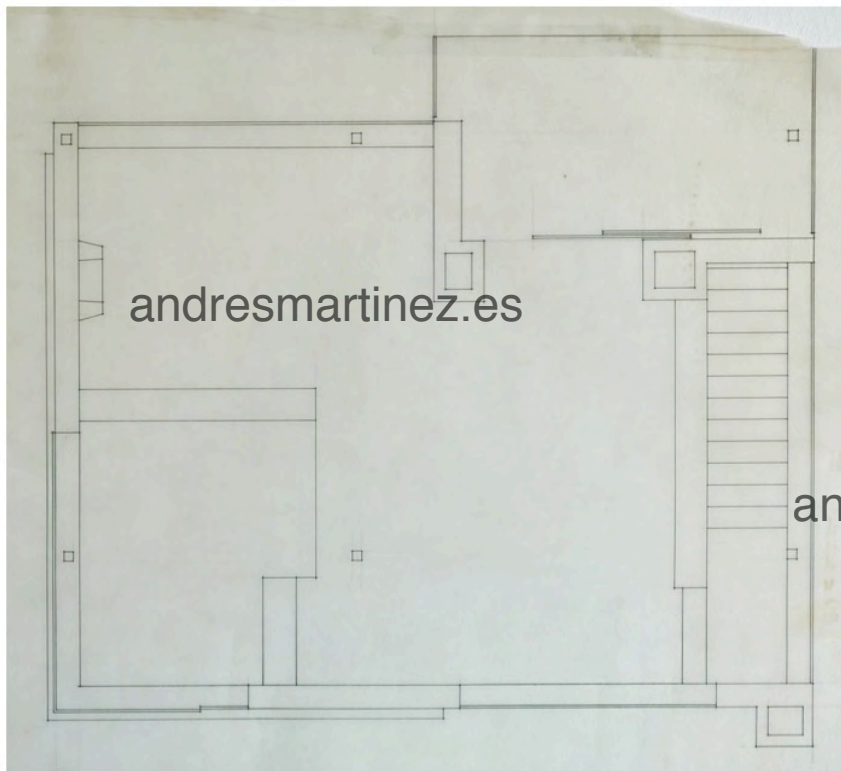
un cerramiento, entre el exterior doméstico y el paisaje que lo circunda: en un espacio de menos de cincuenta metros cuadrados despliega un repertorio de herramientas de todo tipo que le sirve para multiplicar esa relación panorámica con el entorno. Más que de ventanas y sus formatos en un sentido estricto, debemos proceder, tal y como nos sugiere hacer Valdés, a una "des-sustantivización" del léxico tradicional de una envolvente: donde normalmente nos habríamos referido a huecos, ya fueran ventanas —de formato rasgado o cuadrado—, ya fueran puertas —o balconeras—, será ahora más justo hablar de "planos de cristal", "bandas", "cintas", "tiras", "hendiduras", "rendijas", "láminas" o membranas³⁰. Llámense de una u otra manera, son todos ellos elementos a los que distingue algún tipo de movimiento o capacidad de transformación, y cuyo fin último es poner en contacto la sala y lo que en ella ocurre con el paisaje, pero siempre desde perspectivas diferentes: así, las dos ventanas rasgadas —que resultaron de una transformación operada ya en obra al unir unas anteriores más pequeñas y cuadradas— están pensadas para mirar, en ese giro panorámico de la cabeza a que aludía Sota, a la propia terraza —la del Sur— y al horizonte lejano del Guadarrama —la del Oeste—, pero no desde la altura del ojo de una persona de pie, sino de una sentada, o incluso desde la de quien emprende la bajada por el primer tramo de la escalera. La puerta hacia la cubierta verde, que tiene toda la altura del piso, se dota también de una serie de ámbitos en su profundidad: una pequeña hornacina precede al paño de vidrio y su persiana desde dentro, y luego, ya afuera, una suerte de porche cubierto en miniatura acompaña la salida a la cubierta, resguardado como está por dos cristaleras verticales que le dan unidad volumétrica.

Queda, por último, el caso aún más singular de la ventana en esquina. Se puede reconocer en esta ventana —que es el segundo de los iconos con que se reconoce la casa en las publicaciones— la huella de algunos experimentos de la primera arquitectura moderna, y dentro de ellos, muy en particular, los que Gerrit Rietveld hizo en la casa Schröder. En ella, y como De la Sota, Schröder procede en la cristalera de la esquina de la planta primera no sólo a una desvinculación de la estructura respecto al cerramiento, sino también —y dentro de éste— a una no coincidencia entre el vidrio y la sub-estructura que lo delimita y sujeta, que es la carpintería: la ventana de Rietveld dispone de dos hojas, en su caso abatibles hacia afuera, que cuando quedan abiertas consiguen ese mismo efecto de ventana tridimensional que perseguía Sota, y que él llamaba "panorámica". En la casa Guzmán se exagerará la intención inicial de Rietveld, tanto en el tamaño del hueco, como en el mayor desfase del vértice de la esquina respecto a los pilares, y también en el mayor efecto de desmaterialización que supone sustituir el sistema abatible de apertura por otro corredero.

Por si fueran pocas cosas, De la Sota introduce además una sutil transformación en el plano del suelo que, antes de visitar la casa y consultar todos sus planos, me había pasado por completo desapercibida. Las imágenes que se conocen de esta esquina —un hueco abierto desde el que se contempla el meandro del Jarama, y sólo delimitado por un antepecho con radiador y un fino pilar de acero, una; un niño pequeño que se asoma al vértice, mirando hacia abajo al fotógrafo, la otra— no dan pistas en ningún momento sobre la existencia de un nicho rehundido en que hoy se alojan unos sofás en esquina. Esto vendría a añadir a la visión de 360° ingredientes adicionales que le dotan de más complejidad: son variables que no sólo atañen a la cuestión primordial de las diferentes alturas del horizonte humano —si la persona está de pie, o sentada, y en cuál de los dos niveles—, sino también a si está en movimiento —antes de bajar al nicho— o parada —ya en los sofás—; también, y no es cuestión menor, si en ellos se sienta de frente a la vista, de lado, o dándole la espalda.

"(...) Vienen después todas esas cosas de situación de cota para vistas, dominio, recogimiento, etc.; esas otras cosas de la orientación y tantas otras de todo: seguridad", explica Sota en la me-

³⁰ Son términos que enumera este autor en su *Op. Cit.*, pág. 40, donde también aclara que para De la Sota, la "ventana es un cerramiento transparente, no un hueco para ventilar".



3.41. Dibujo en detalle de la planta alta (en su original a escala 1:20; ver ficha B20).



3.42. El interior del estar-biblioteca de la planta alta, en 2010.



3.43. "(...) Hay que dejar que la casa flote, suba y baje y quede en su cota; la casa es un sólido flotando en un magma y ella sola fijará esa cota. Es precioso ser observador del sube y baja hasta el edificio final. ¡Gracias casa!".

moria del proyecto³¹. "(...) *En este sitio sopla mucho el viento que viene de la sierra de Madrid, por lo que la casa se abriga. Andar por el jardín, subir al de arriba (porque la sala de arriba tiene un jardín encima), no se sabe si se está arriba o abajo. El confusionismo sabido da cantidad de posibilidades*", escribió unos años después³². Vistas, dominio, recogimiento y orientación; abrigo, resguardo... ¿no son todos ellos términos algo contradictorios entre sí? ¿No son todas, en cambio, cuestiones imprescindibles de atender a la vez, sin omitir ninguna? ¿No resulta también extraño — volviendo ahora al porche de planta baja — que lo que parecía la clara vocación centrífuga de una forma convexa sea puesto enseguida en entredicho por las limitaciones que se impone el arquitecto al crear *ex-profeso* una falsa topografía que la deja semi-enterrada? Son todas ambigüedades abiertamente buscadas, y parece que en la solución dada a todas ellas tiene algo que ver la cuestión de la "cota flotante":

*"(...) Siempre se dice, es muy corriente: casas en ladera, casa en acantilado, casa en... sabiendo que lo que no cuesta nada hoy es mover el terreno. De ladera nada: las laderas las hago yo (...)"*³³. Y otra vez en la memoria: "(...) *Es importantísimo sentirse bien dentro de toda ella [la casa], en cada rincón. Hablamos de vez en cuando del peso específico de una construcción para un determinado fin. Hay que dejar que la casa flote, suba y baje y quede en su cota; la casa es un sólido flotando en un magma y ella sola fijará esa cota. Es precioso ser observador del sube y baja hasta el edificio final. ¡Gracias casa!*".

La modificación de la topografía original: un "magma", según lo llamaba Sota, una "auténtica hoya a presión", tal y como habla de ello Bravo Remis³⁴; es la otra cuestión a la que se suele aludir al hablar de esta obra. Aunque se trata, sin duda, de una cuestión importante, me parece que fijarse solamente en esto no permite más que una visión parcial del problema y su solución. Puesto que cerraremos con esto este segundo apartado dedicado a la casa de Algete, es momento de retomar el recorrido (y el orden en que se desarrolló) que nos hizo el Sr. Guzmán en su visita: ese día comenzamos por el porche, que marca la "cota cero" de la planta baja, subiendo después a la primera, al altillo, y a su jardín a nivel, que era cubierta de la anterior; desde ahí —no lo hicimos, pero se puede— podríamos haber ascendido por una escalera de pates, prolongación de la barandilla de tubo, hasta la cota más alta, encima de la biblioteca; bajamos luego por la escalera exterior y de nuevo hacia el porche, por el que volvimos a ingresar en la casa para dirigirnos hacia el sótano, desde el que salimos de nuevo, y por el patio inglés, sobre el jardín; y desde ahí, vuelta a empezar, otra vez de nuevo hacia la esquina. Un extraño movimiento no ya de cota —que es evidente—, sino que también gira en planta: en geometría, a la unión de estas dos cosas (un ascenso-descenso y un giro) se le suele llamar un helicoides, y su traslación arquitectónica más directa es la de un *zigurat*; uno extraño, seguro, porque ni es perfectamente circular ni queda compensado en planta: más bien uno deformado, que acaba convergiendo una y otra vez en la esquina en que el *engawa* marca la "cota cero".

Todo ello leído simultáneamente resulta bastante diferente a ese "suelo y techo paralelos que enmarcan un recinto" —por explicarlo de nuevo en términos de Monestiroli—, aunque con una mordedura en la esquina, que parecía deducirse de la primera lectura rápida de los planos de la casa. Llegados a este punto, encuentro que sigue habiendo algo desconcertante, algo que parece que todavía se nos escapa sobre la estructura interna del proyecto; al menos, con la visita y los documen-

³¹ De la Sota, A.: *Op. Cit.* (1989), págs 134-135, y ficha B30.

³² en: De la Sota, A (Puente, M. -ed.-): *Op. Cit.* (2002), págs. 179-180.

³³ De la Sota, A. (Puente, M. -ed.-): *Ibid.*, pág. 179-180.

³⁴ Bravo Remis, R.: *Op. Cit.*, págs. 135-138.

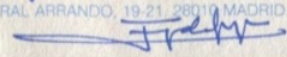
andresmartinez.es



3.44. El vértice del porche-estar es el que parece marcar la cota final a la que se situará la casa respecto al terreno (vista del porche y la cubierta desde la plataforma de la piscina).

andresmartinez.es

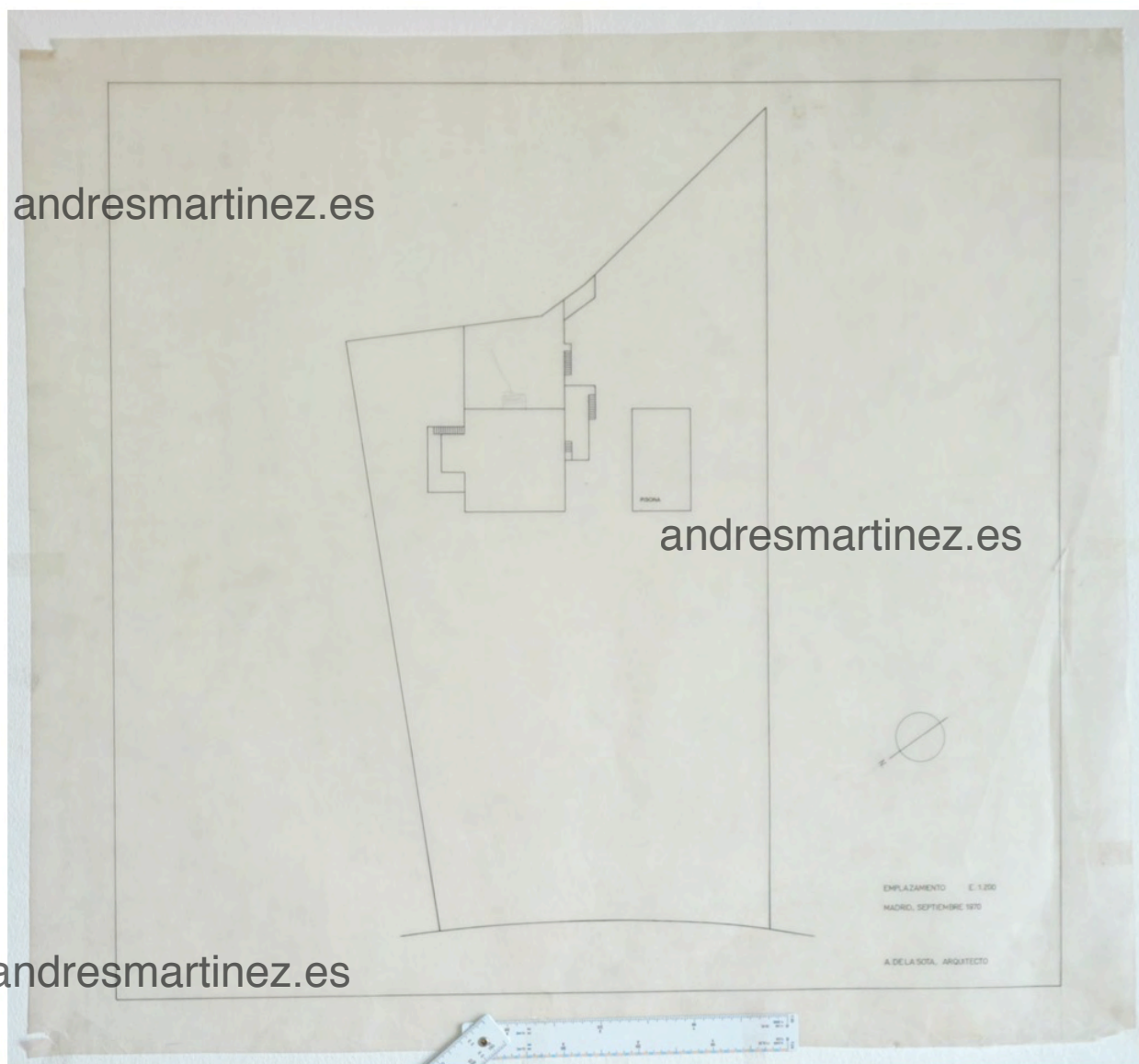
tos que hasta aquí hemos puesto encima de la mesa. Por eso me veo obligado ahora , echando por un momento la vista atrás, a analizar lo que nunca se concretó ni explicó, y sobre lo cual parece que tampoco De la Sota tuvo interés alguno en que se conociera demasiado: ha llegado el punto en que, frente a la versión *oficial*, debemos elaborar la *oficiosa*, esa que solamente se acaba entendiendo a través del análisis de las sucesivas —y descartadas— versiones del proyecto. Pongámonos con ello.

recordar "cierta malograda cubierta" que hubo que
 modificar por enteras... Encontré los planos, los ten-
 go en la oficina, en un cartucho que me estaba en casa.
 Dime cuando vengas por Modid y te los dejare.
 Un abrazo 

Enrique de Guzmán
 Presidente
 Agreda, s.a.
 CALLE GENERAL ARRANDO, 19-21 28010 MADRID. TELÉFONOS 308 40 99, 308 67 65. FAX 308 37 92

3.45. Nota manuscrita de Enrique de Guzmán al doctorando, en que comunica el hallazgo del "cartucho Guzmán", y habla de la suerte de la cubierta verde original de la casa (fragmento de la ficha B34).

andresmartinez.es



3.46. Primer proyecto (1970): planta de emplazamiento (ficha B01).

c) El proceso de proyecto y obra

Volvamos al "cartucho Guzmán": se trata de un tubo de cartón de esos que utilizamos los arquitectos para transportar planos, y que contiene un total de veintitrés documentos gráficos, en formatos y soportes diferentes. Contiene una mayoría de originales y algunas copias en poliéster, que resultan ser duplicados de los anteriores. Hay varios detalles constructivos del cerramiento a 1:1 (algunos de ellos los acabamos de analizar), planos que completan la colección de la Fundación del proyecto final (la planta de cubiertas —ficha B19—; dos planos de emplazamiento, uno con la topografía original, el otro acotado y con detalle de los muros de contención —fichas B12 y B28, respectivamente—), y una memoria gráfica de carpinterías; la mayor parte de la colección, sin embargo, y hasta once planos, representa otras dos versiones del proyecto, muy diferentes a la conocida. Son ambas tan dispares de la casa final construida (y una de ellas, tan similar a otra obra de Sota) que, durante varios días, y hasta analizarlos con detalle y fotografiarlos, pensé que algo se había traspapelado en algún momento entre Enrique de Guzmán y su arquitecto, y habían acabado en manos del primero documentos de una casa que no era la suya.

De estos once planos, tan solo tres reflejan la segunda versión, fechada en 1971, mientras que ocho lo hacen de la primera, que lo está en 1970. Hay dos pruebas que permiten asignar ambas, sin ningún atisbo de duda, a la parcela de la Ciudad Santo Domingo: la primera es una breve nota en una de las plantas de la versión del 71 que dice "*Propietario: Enrique de Guzmán Ozámiz*"³⁵; la segunda, e indiscutible, es un plano de situación que, aunque esquemático, ubica la planta de accesos de la versión del 70 en el perfil inconfundible de nuestro terreno. Resueltas las dudas sobre la filiación de la colección a la obra, la clasificación e hipótesis cronológica que sirva para ordenar entre sí los planos contenidos en el cartucho, así como para enlazarla con los que guarda la Fundación, resulta entonces sencilla: un primer grupo con un proyecto completo (el del año 70, con plantas, secciones, alzado y estructura) para un edificio en tres plantas situado junto al quiebro de la cornisa; un segundo paquete (más reducido) con la versión del 71, con un programa idéntico, aunque organizado en una sola planta.

Es probable que para esta versión del 71 se llegara a hacer un proyecto completo de ejecución, pues dos de los tres documentos son diagramas muy detallados de instalaciones: esto me lleva a pensar que faltan algunos planos, entre ellos la información determinante que aportaría uno de emplazamiento. Por eso he querido suponer —no parece descabellado si se coteja el resto de la información— que su emplazamiento es el mismo que el del proyecto anterior, y que comparte con él el muro de contención triangular que delimita, hacia el Sur, el talud. El tercero de los grupos con que he organizado la colección en el anexo corresponde en su totalidad a la casa conocida, aunque, dada su diversidad, he visto oportuno organizarlo a su vez en dos partes: la que corresponde al proyecto, y otra relativa a la obra y posteriores.

El "cartucho Guzmán" acabó llegando finalmente a Fundación, de manos de Enrique de Guzmán, varios meses después de pasar por mis manos. Esto no invalida que, cuando lo tuve y procesé, constituía una información por completo inédita sobre la obra. En el archivo de Bretón de los Herreros, donde la colección habrá encontrado su ubicación última y definitiva, donde quedará a vista de cualquiera que se interese por la casa, parece haberse cerrado y aclarado lo que creo es una extraña historia de medias verdades y silencios por parte de De la Sota en lo que concierne a la gestación de este proyecto. A pesar de que Sota, según Víctor López Coteló³⁶, nunca escondió que la

³⁵ Se trata en particular del plano reproducido en la ficha B09.

³⁶ Lo cuenta en la entrevista mantenida con el doctorando. A esta entrevista con López Coteló pertenecen también muchos de los datos que se relatan en el resto de este sub-capítulo, especialmente los que se refieren al proceso de obra.

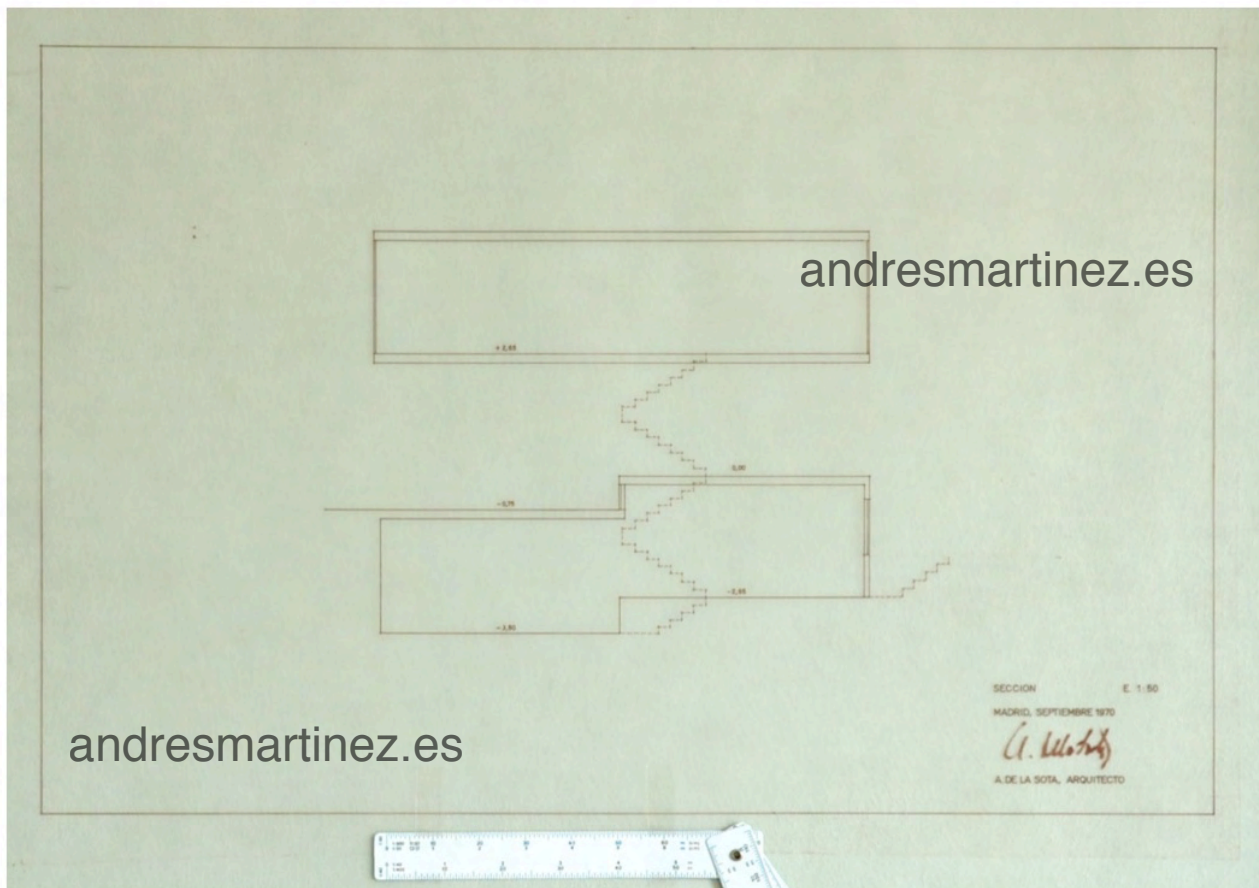


3.47. "La cota más alta está en esa cornisa sobre el paisaje: ahí estará la casa" (panorámica sobre el valle desde la cornisa, en 2010).

andresmartinez.es

andresmartinez.es

3.48. Sección del primer proyecto (1970; ficha B05).



casa Guzmán tuvo una primera versión con un cuerpo de dormitorios semi-enterrado, una planta baja diáfana, y un estar elevado y acristalado —es decir, algo muy parecido a la casa Domínguez que años más tarde construiría en Pontevedra— ("*lo enseñaba en las conferencias, y no tenía problema alguno en hablar de ello*", aclara) resulta cuanto menos llamativo que no haya existido hasta ahora rastro alguno de la versión *oficial* de este proyecto: ni en el archivo, ni en la memoria, ni en la recopilación de Pronaos del año 89³⁷ de la que fue autor; tampoco en las conferencias que han quedado transcritas, y ni tan siquiera en lo que el arquitecto escribió y dijo —que fue bastante— sobre la propia casa Domínguez. Es improbable atribuir todas estas ausencias al azar, celoso como era Sota, al igual que Coderch, de controlar todos los hilos de aquello que hoy llamaríamos la "estrategia de promoción de su estudio": tenía opinión y mano sobre todo lo que desde su estudio salía a luz, gráfico o escrito, y lo que no; también, está claro, sobre lo que no se contaba. De Guzmán explica así el origen del trabajo, tras su compra de la parcela de Santo Domingo:

"(...) Mantuve con De la Sota muchos cambios de impresiones sobre la futura vivienda, a través de los cuales dedujo que mi concepto de casa era un 'refugio para defenderse de las condiciones climatológicas y que permitiera vivir en el más estrecho contacto con la naturaleza'.

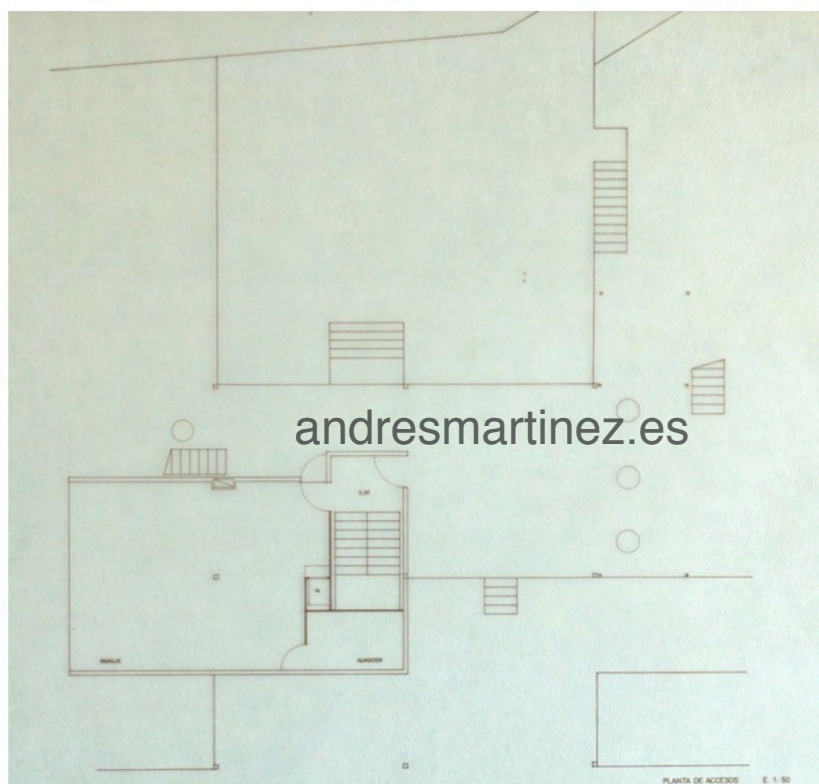
*Cuando todavía estaba yo considerando el momento adecuado para iniciar el proyecto, mi amigo Alejandro nos sorprendió a mi mujer y a mí con el proyecto, ya casi terminado, de una vivienda para ser construida en dicha parcela. Era un proyecto muy original y de singular belleza que cumplía plenamente con el concepto de vivienda antes expresado. Consistía de dos partes, un cubo de cristal elevado y una parte subterránea, unidas ambas por un cilindro donde se alojaba la escalera y un ascensor. La parte subterránea contenía los dormitorios con miradores hacia el valle, y aprovechando el fuerte desnivel que, por el lado oriental, tiene la parcela. La parte superior contenía la zona de salones, comedor, etc.... El alto costo de la climatización del cubo superior, habida cuenta del clima extremo de Madrid, y mis pocos recursos económicos aconsejaron hacer otro proyecto más asequible"*³⁸.

Aunque el Sr. Guzmán, cuando recuerda ahora el "proyecto del cubo" —así llama él a la primera versión del año 70—, sigue expresando admiración por tan original propuesta, varias fueron las cosas que desde un comienzo lo hicieron poco viable. En primer lugar, el factor sorpresa: el matrimonio Guzmán no sólo no le había pedido a De la Sota un proyecto terminado, ni tan siquiera parece que hubiera querido recabar de él sugerencia alguna, tampoco una serie de ideas preliminares; tan solo, y como amigo de ellos que era, estaba al tanto de la compra de la parcela para una futura construcción —aún sin fecha— que, como a otras amistades, se le había hecho visitar. La segunda de las trabas resultó ser la propia experiencia técnica del ingeniero aeronáutico que era Guzmán, que tan buenos frutos había dado en la colaboración para la nave de TABSA en Barajas. Guzmán entendió enseguida que ese cubo de vidrio, situado como estaba en una cota prominente, orientado, como quedaba y sin protección solar, hacia el mediodía, era una total aberración climática. Aún así, mandó a los técnicos de su ingeniería cuantificar el comportamiento energético del proyecto, que no hicieron otra cosa que corroborar lo que ya sabía: un resultado que, traducido en gasto adicional de dinero para climatización, le puso encima de la mesa a su amigo Alejandro como argumento principal de su negativa a embarcarse en él.

³⁷ Es la *Op. Cit.* de A. De la Sota (1989).

³⁸ De Guzmán, E.: *Op. Cit.* (1997), pág. 1, y ficha B31.

3.49, 3.50 y 3.51. Plantas de arquitectura (1970): de arriba a abajo, "planta de estar" (alta), "planta de accesos" (baja) y "planta de dormitorios" (enfriada) (fragmentos respectivos de las fichas B04, B02 y B03).



3.52. Alzado sur (1970); fragmento de la ficha B07).



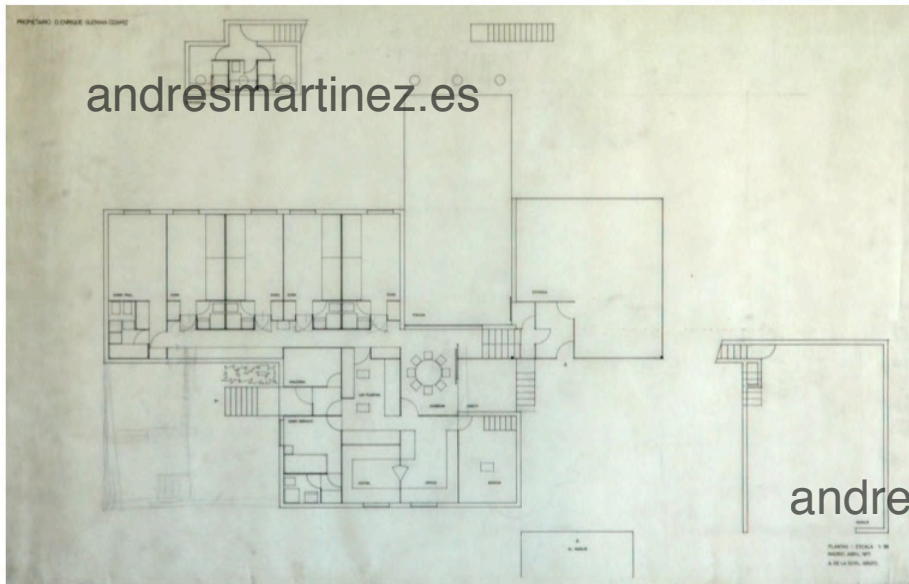
Es un proyecto, este primero, cuyos planos están todos fechados en el mes de septiembre de 1970. La casa se coloca a la izquierda —lado norte— de lo que sería una imaginaria bisectriz longitudinal de la parcela: la que une el punto intermedio del linde al callejón del Jarama con el vértice que supone en planta el quiebro del límite hacia el valle. Es precisamente de este punto estratégico de la cornisa del que se sirve la casa para encontrar su ubicación exacta: de él parte, en paralelo a la bisectriz, uno de los dos muros de contención triangulares que forman el talud-mirador que da desahogo a los dormitorios del sótano. En continuación a ese talud y con esa misma dirección, la huella de la casa en la parcela aparece como un cuadrado casi perfecto, excepción hecha de una serie de plataformas que cuelgan de ella, y de la piscina, que se ubica al Sur, algo ajena al conjunto. De este plano tan parco llama especialmente la atención que esté huérfano de información altimétrica, tratándose de un terreno como éste donde la topografía propia constituía un *a priori* determinante e imposible de ignorar. Parece como si a De la Sota le hubiera bastado con impregnarse de los otros dos rasgos principales del lugar: una cornisa por entonces inhóspita y casi deshabitada, expuesta al viento de la sierra; una panorámica magnífica hacia el levante y el mediodía. "(...) *La cota más alta está en esa cornisa sobre el paisaje: ahí estará la casa*" se dijo³⁹, y ahí armó un proyecto completo y acabado que entregó por sorpresa a los Guzmán.

El sótano se encuentra por completo bajo la cota del terreno, y aloja todos los dormitorios y sus baños, además de algunos cuartos accesorios. En una primera crujía —la más enterrada— están los dormitorios de servicio, una cocinilla y el cuarto de la plancha, que se iluminan por sendos taludes horadados en el terreno y abiertos respectivamente a norte y sur; en una segunda —intermedia— hay dos dormitorios estrechos, uno de ellos con un vestidor, que reciben luz a través de unas pocas claraboyas semiesféricas; la tercera —que se encuentra a un nivel un poco más alto que las dos anteriores— tiene otra batería de cuartos con una orientación perpendicular a los otros y a la cornisa: uno principal y abierto, y otros dos secundarios, que respiran a través de sendos ventanucos al oeste, resultado de la diferencia de cota de los forjados. Los tres quedan comunicados por una sola estancia-galería que sirve como transición, tanto funcional como visual, entre ellos y el espacio exterior del talud. Éste, a su vez, sirve de elemento intermedio antes de la cornisa, el paisaje, y el horizonte. A un lado del talud, por último, se ubican —accesibles desde el exterior— los vestuarios de la piscina, a la que se puede subir por una escalera exterior que salva el desnivel entre unos y otra.

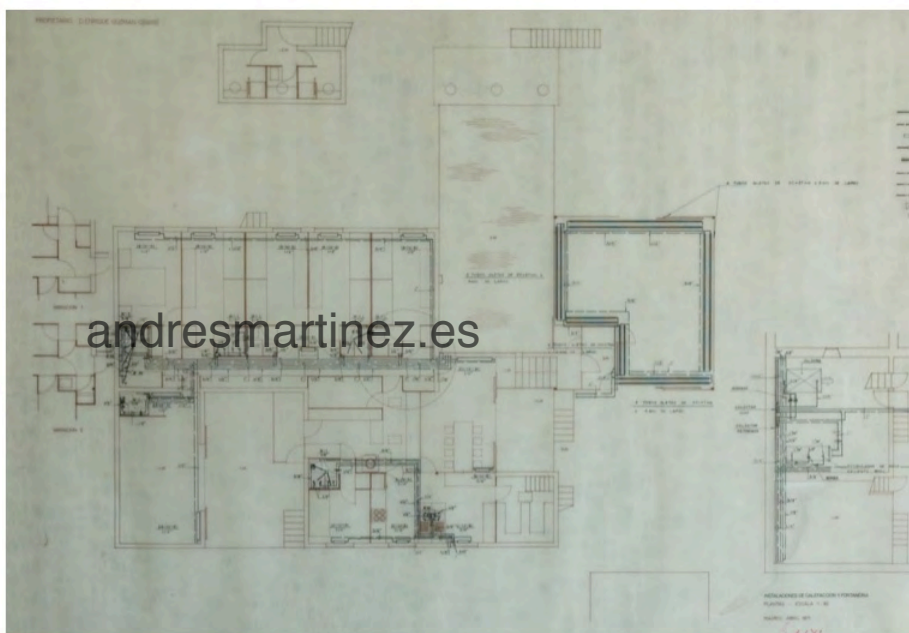
Algo descentrada del eje este-oeste de la casa encontramos una escalera de tramos no muy largos y un ascensor, que son los que conducen a la planta alta. Una planta, la primera, que está acristalada hacia el levante, el mediodía y el poniente, y que resultaría por completo diáfana de no ser por dos cosas: el paquete funcional que, en un solo volumen, aloja a la escalera, el ascensor, un pequeño aseo, la cocina y el oficio (la primera), y la mesa con doble banco que queda dibujada —como único mobiliario— en una esquina de la cristalera sobre el Jarama (la segunda). Desde este "salón" se puede volver a bajar al suelo de dos maneras: bien a través de la terraza al mismo nivel que, en el lado norte, envuelve a la cocina, bien a través de otra plataforma intermedia, que, hacia el Sur y tras descender unos pocos escalones, se proyecta fuera del cuadrado y hacia el valle. En la planta baja —si es que se puede llamar de tal manera a ese vacío que como único volumen cerrado tiene el del garaje y núcleo— no se percibe otra servidumbre que las de los cuerpos que tiene encima y debajo: la estructural (formada por nueve delgados pilares de acero) delata el cubo que la cubre; la de iluminación (los taludes laterales a modo de patios ingleses; las claraboyas circulares), el cuerpo de dormitorios que pisamos.

En absoluto desalentado por el rechazo a su idea de quien ni tan siquiera eran todavía sus clientes, De la Sota entregó al poco tiempo un "(...) *segundo proyecto, en cierto modo más convencional,*

³⁹ Memoria del proyecto, ficha B30.



3.53 y 3.54. Segundo proyecto (1971): plantas de arquitectura —arriba— y de calefacción —abajo—, con algunos cambios respecto a la anterior (fragmentos respectivamente de las fichas B09 y B10).



3.55. Edificio de dormitorios — el más alto — y club social — el más bajo — de la residencia César Carlos (1967), visitado en 2011. Las viviendas del portero y del director estarían situadas inmediatamente a la izquierda del fotógrafo).

[que] adoptaba unas soluciones tan avanzadas técnicamente que, de nuevo, por razones económicas, [tuvieron] que desistir de él"⁴⁰. El proyecto, fechado siete meses después del anterior (Abril de 1971) sí parece menos original, pues aloja en una sola planta en forma de "T" un programa idéntico al anterior: se reconocen los mismos paquetes funcionales, parecidas posiciones relativas entre ellos, y similares estrategias de conexión de cada uno con el exterior. Todavía hacia el valle, aunque ahora en una sola fila, la batería de dormitorios; hacia el Sur, otra vez en esquina otra vez y conservando un cerramiento muy transparente, el estar; hacia el Oeste, la cocina y la zona de servicio. Las "soluciones tan avanzadas técnicamente" que dieron al traste con esta nueva versión, aclara hoy Guzmán, eran fundamentalmente las relacionadas con la piscina y su posición. Una piscina que, si analizamos con detenimiento las cotas que aparecen en las dos plantas de instalaciones—calefacción y electricidad— se encuentra a una altura superior al comedor, con el que se relaciona por una cristalera. Explicado en términos algo caricaturescos: el matrimonio Guzmán habría visto, mientras comía, cómo sus hijos o invitados se bañaban a su misma altura en el vaso de la piscina a través de un vidrio; se entiende, claro, que uno de alta resistencia. Lo cual les pareció una aberración, o en cualquier caso, un peligro serio de inundación de la casa entera, si ese vidrio se quebraba. Esto, y probablemente que el problema de la cristalera del estar —situado a la misma cota que la piscina y por encima del comedor y resto de la casa—, que seguía sin resolver, fue lo que les echó atrás de nuevo.

Aunque fechadas, como la primera, en abril, estas dos plantas técnicas tienen ya dibujadas las pequeñas modificaciones del proyecto que aparecían esbozadas a mano en la anterior. Se trata de una sala de calderas o trastero que, en la esquina inferior izquierda, delimita el patio rehundido de la entrada de servicio —por un lado—, de algunas alternativas sobre la apertura de las puertas de los baños y dormitorios —por otro—, y de un aumento del tamaño y cambio en la proporción del comedor, auténtico núcleo ahora de la vivienda, a costa de la cocina —por último—. Lo demás aparece inalterado, incluyendo el prisma transparente del estar y la bocana de entrada al garaje, situado ahora bajo tierra y en el lado sur del edificio, y comunicado con el resto de estancias a través de la escalera principal, que también vincula al comedor con el estar.

Lejos otra vez de desmoralizarse a causa de este nuevo fracaso, el arquitecto volvió pronto al ataque, aunque con una nueva estrategia: "(...) Alejandro nos llevó [entonces] a mi mujer y a mí" — escribe Guzmán— "a visitar la casa del guarda del Colegio Mayor 'César Carlos' que entonces estaba terminando y nos sugirió algo parecido. Aquello estaba más en consonancia con nuestros medios y aceptamos la sugerencia. Por ello, debo considerar la vivienda del guarda del 'César Carlos' como la madre de la mía"⁴¹, explicaba entonces, y recuerda también hoy no sin cierta sorna. Viendo cómo es de modesta por fuera la casa del guarda (y del director) del César Carlos, es improbable que De la Sota consiguiera convencer de algo gracias a ella al matrimonio De Guzmán, al menos desde un punto de vista estético o estilístico. Sí parece más posible que lograra hacerlo con el edificio social del colegio mayor, situado justo enfrente; la proporción del edificio, su revestimiento cerámico y sus barandillas se antojan como claros antecesores (e inmediatos en el tiempo: el edificio de la Ciudad Universitaria era de 1967) del estilo utilizado en el 71 en la casa de Algete. La continuidad entre uno y otra es un lugar común aceptado por la crítica, como para Capitel, que encuentra al César Carlos "tan extraño como estéticamente afortunado" y para el cual "(...) el centro de servicios se planteará con el carácter de una casa unifamiliar, incluso con mucha semejanza con construcciones domésticas del propio De la Sota"⁴².

⁴⁰ De Guzmán, E.: *Op. Cit.* (1997), pág. 2, y ficha B32.

⁴¹ *Ibid.*, pág. 2.

⁴² Capitel, Antón: "Algunas ideas en torno a la obra de Alejandro de la Sota", en *Arquitectura* nº 233. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Madrid, 1981. Pág. 22.

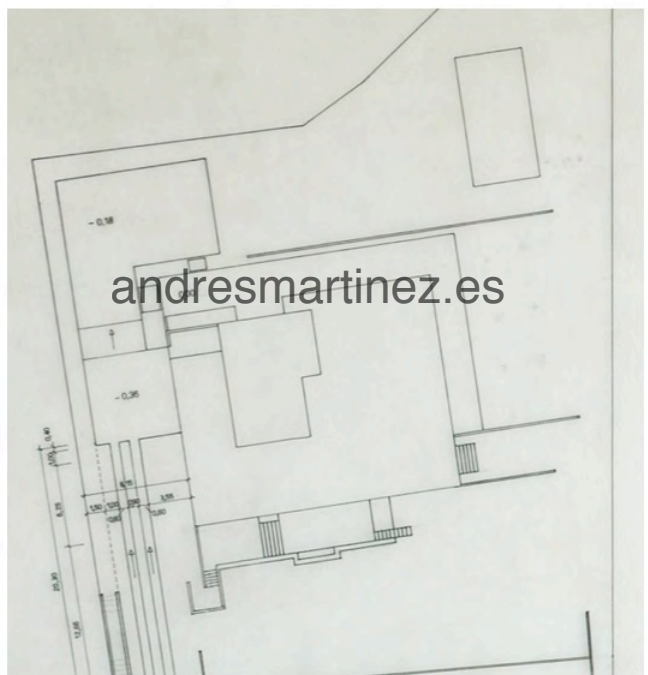


3.56 y 3.57. Las construcciones menores del César Carlos: la casa del guarda y el director, vista desde el edificio social — izquierda—; el edificio social, visto desde la casa del guarda —abajo—.



andresmartinez.es

3.58 y 3.59. Cambios de último momento: diferente posición y orientación de la piscina, y leve deslizamiento de la casa hacia el Sur, entre los planos de emplazamiento del 72 —abajo izquierda, que recoge la topografía original— y el *as-buit* del 73 —abajo derecha— (fragmentos respectivos de las fichas B12 y B28).



Por la razón que fuera (madurez en el proceso; que había llegado el momento, económicamente hablando; o que, realmente, hubieran quedado convencidos con el colegio mayor) el caso es que esta vez, y a la tercera versión, la familia Guzmán decidió depositar su confianza en el arquitecto, que elaboró el proyecto que conocemos y que ya he analizado. Hasta tal punto confiaron que incluso vendieron su piso en Madrid, a la espera de disponer de su nueva casa en el campo —que ya no sería de segunda residencia— cuando apenas habían comenzado las obras. Unas obras que se iniciaron tras el otoño del 71 y que se prolongaron hasta bien entrado el año 1973. Por parte del estudio De la Sota se ocuparon de su seguimiento el joven López Coteló (que sólo había comenzado a trabajar en Bretón de los Herreros cuando estaba en marcha la tercera versión y ya se habían rechazado las dos anteriores, y que fue quien realizó bajo la supervisión de Sota el proyecto de ejecución), y también Fermín García, su fiel aparejador durante más de treinta años. D. Alejandro, como solía ocurrir, visitó muy poco la obra, delegando por completo en Fermín, y, ya a mitad del proceso, en Víctor. Por el lado de la constructora —una pequeña empresa propiedad de Felipe Trigo— estuvo encima en el día a día un encargado llamado Domingo.

Tras tantas idas y venidas, tantas versiones del proyecto, y ahora ya con una que satisface todos los gustos, las previsiones sobre los plazos y los costos son buenas cuando en ese otoño se comienza el replanteo. Sin embargo los problemas no tardan en aparecer. Vienen en parte provocados por los errores iniciales del encargado al mandar colocar las fitas y los niveles (hay que reconocer que se trataba de un replanteo endiablado, tanto en planta como en altura), y también por la afición de Sota a mover las cosas una vez comenzada la obra: "(...) *en su actitud de reverencia por la estética, hizo y deshizo varias partes de la vivienda para conseguir proporciones perfectas o mejorar lo que había concebido en el proyecto*", se quejó Guzmán en 1997 al recordarlo, para añadir que "*como consecuencia de ello, el precio fue muy superior al previsto y el plazo mucho más largo*", aunque matizando que "*a pesar de [las] 'peleas' durante la construcción, [la] amistad se consolidó todavía más y se robusteció*"⁴³.

En este hacer y deshacer incluso se llegó a variar la ubicación de la casa en la parcela. Es un cambio que a simple vista pasa desapercibido, pues sólo se detecta si se superponen uno sobre el otro los planos de emplazamiento del proyecto de ejecución —primavera del 72— y el *as-buit* —finales del 73—. La piscina, que tras las sucesivas posiciones de las versiones anteriores había quedado en una cota más alta que el salón pero en una extraña orientación norte-sur paralela a la cornisa, se decide arrinconar más arriba y cercana al vértice meridional de la parcela, que era su cota más alta. Retoma gracias a ello la alineación este-oeste que tuvo en el proyecto del 70, y permite con este deslizamiento un movimiento completo de toda la casa —y toda la alteración topográfica que llevaba asociada— de unos tres metros en la misma dirección sur. Esto dejaba más espacio para la rampa de subida de coches y para la pista de tenis, que se gira levemente respecto a la calle.

El vicio de tejer y destejer sobre la obra no afectó solamente al replanteo, sino que —lo explica Guzmán— le llevó a Sota a derribar y volver a construir varios muros y tabiques, variando su posición, altura, y la distribución que en ellos adoptaban los huecos. Las ventanas rasgadas de la biblioteca en la planta alta no son fruto —lo recuerda López Coteló— de una idea previa del proyecto, sino de una verdadera rehabilitación emprendida ya en obra para transformar y apear lo que había sido construido como una sucesión de ventanucos cuadrados. Aunque es preciso aclarar que no todas las complicaciones provinieron en exclusiva del afán perfeccionista de D. Alejandro.

La razón por la cual Enrique de Guzmán le ofreció a De la Sota las carpinterías con tecnología aeronáutica era que quería liquidar una línea de producción de CASA que se dedicaba a la perfiliería

⁴³ De Guzmán, E.: *Op. Cit.* (1997), págs. 2-3, y fichas B32 y B33.

andresmartinez.es

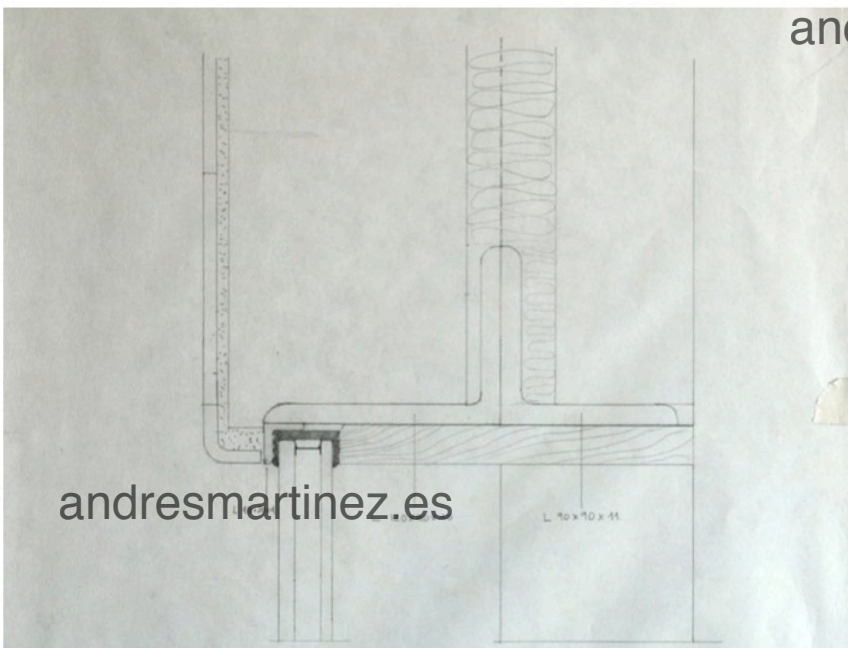


3.60. La casa Guzmán, fotografiada justo al finalizar las obras: el vaso de la piscina aún se está acabando de construir y todas las correderas de la casa aparecen cerradas —una posición inusitada—; al fondo y hacia el Norte, las cumbres de la sierra de Guadarrama.

andresmartinez.es



andresmartinez.es



andresmartinez.es

3.61 y 3.62. La plaqueta *gres burela* como revestimiento "tectónico": en varios detalles se ve como envuelve los huecos, reviste los suelos, y se encuentra en el mismo plano, y sin junta, con la perfilera (fragmentos respectivos de las fichas B26 —arriba— y B24 —izquierda—).

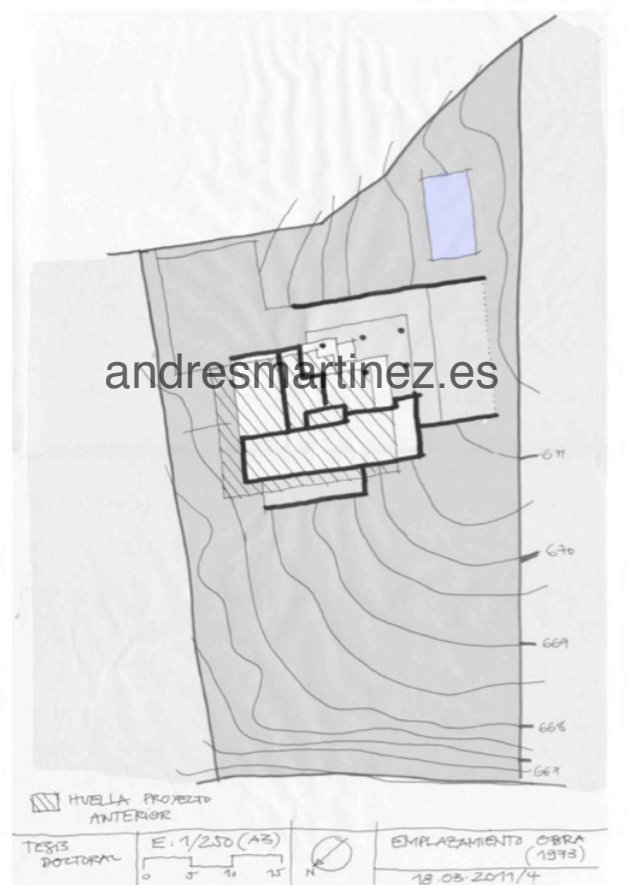
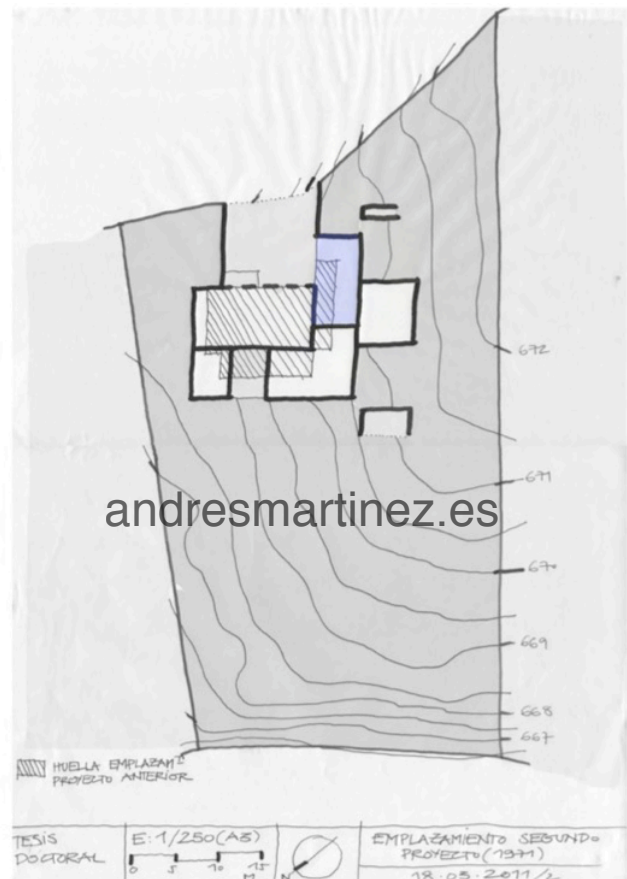
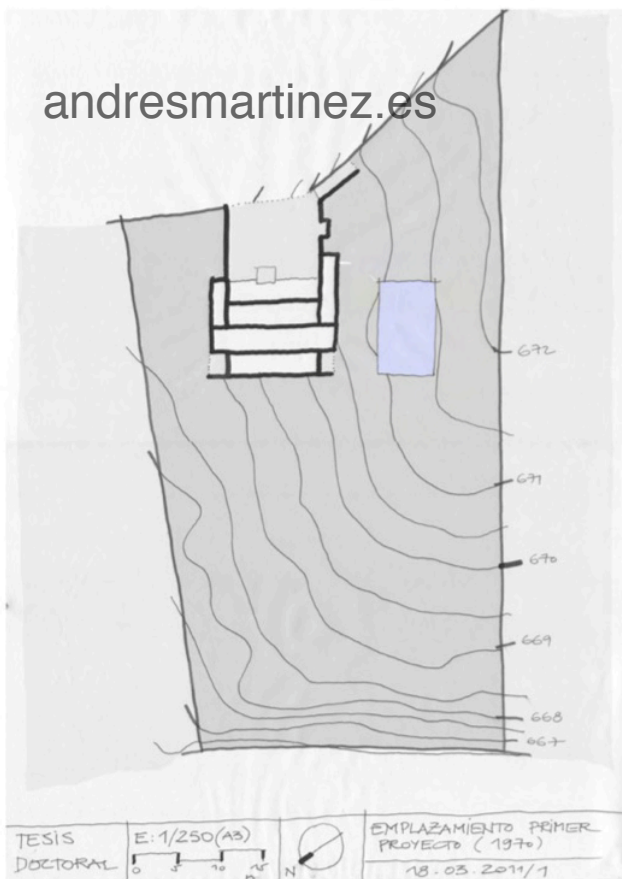
y que, como director de la empresa, había decidido cerrar. Lo que era una buena noticia para los acabados acarreaaba, sin embargo, un problema grave de coordinación: los plazos de cierre de la subdivisión industrial de CASA siendo otros que los del avance previsto para la obra de Santo Domingo, se decidió fabricar en taller al principio todos los elementos de la carpintería, y antes de que estuviera levantada gran parte de la obra civil. Adaptar ésta a una perfilería previa de "alta precisión" es sin duda hacer las cosas al revés; hacerlo, como quería siempre Sota, prescindiendo de los elementos —precercos o tapajuntas— que generan las tolerancias útiles para absorber las diferencias dimensionales... se antoja una misión imposible.

Locura o no, la obra siguió su curso algo errático y se acabó completando en 1973. Un buen fin en el que tuvieron mucho que ver dos cosas. La primera, el buen hacer de López Cotelo, que intercedió una y otra vez entre el desespero del ingeniero y cliente —recordémoslo: con su casa de Madrid vendida— y la impasibilidad perfeccionista del arquitecto; las llamadas de uno a otro se sucedían semana tras semana, apremiándolo a apurar los plazos y ceñirse a los presupuestos, y cada vez estaba Coteló en el medio para amortiguar la colisión entre dos personalidades de tanto carácter. La segunda es la elección como material de revestimiento de la plaqueta *Burela*. En el César Carlos, que era el referente estilístico para la casa Guzmán, las plaquetas de cerámica habían comenzado, ya por entonces y sólo con cuatro años de rodaje, a caer. La plaqueta era bellísima, con un color verde elegido *ex-profeso* y un despiece cuidadosamente diseñado, pero se había infravalorado el riesgo que suponía, en un clima como el madrileño, la heladicidad para una pieza cerámica colocada apenas sin juntas. Con bastante disgusto, Alejandro de la Sota debió buscar un material alternativo, que halló en la patente de plaqueta de gres *Burela*: aunque más limitada en su gama de colores —sólo ofrecía tres— su durabilidad y comportamiento estaba más probado y garantizado.

Para Bravo Remis⁴⁴ se debe entender el uso sotiano de la plaqueta *Burela* dentro de una tradición que comienza con los despieces de Henri Sauvage para su edificio en Rue des Amiraux 13 de París, sigue con el edificio Stelling de Jacobsen, y se hilvana con una antigua tradición industrial gallega en torno a las piezas de gres de la que ya se había servido Antonio Palacios (para Sota un maestro; como él, gallego de nacimiento y madrileño de adopción) en varias de sus obras, entre ellas el Hospital de Maudes o el Círculo de Bellas Artes de Madrid. El origen de la producción que se acaba utilizando en Algete es la fábrica *Materiales Cerámicos, S.A.* que desde 1942 fabricaba en masa piezas de gres coloreado; en 1970, un año antes del comienzo de nuestras obras, esta empresa, que estaba asentada en el pueblo gallego de Burela, fue la primera en lanzar al mercado el gres porcelánico esmaltado, procesado en monococción y registrado bajo la marca *Gres Burela*. El hecho realmente singular de este material es que el esmalte que se le aplica tiene los mismos componentes de la base, siendo sus mismos óxidos los que deciden el color: cinc, cromo o cobalto, y de ahí la gama limitada a tres colores. A pesar de su limitación cromática, Sota acababa de descubrir un material noble, duro, impermeable y resistente al hielo, que encajaba a la perfección con su búsqueda de una estética "tectónica". El crítico lo explica así:

"(...) Sota me comentaba —el día 23 de Febrero de 1993— que los precedentes matéricos de la casa aislada para el ingeniero aeronáutico Enrique de Guzmán se encontraban tanto en la vivienda que, algunos años antes, había realizado para una familia de carpinteros en la carretera de Canillejas —revestida de un ladrillo visto de color 'rojo, muy rojo' sobre el tapiz de una ladera 'verde, muy verde'—, como en el proyecto de la agencia postal de Gijón. No obstante, si se atiende y compara la vivienda de Canillejas con la auténtica 'hoya a presión' sobre el magma que conforma el terreno modificado de la casa Guzmán, la estética del maestro sufrió una profunda depuración. Los alzados de la vivienda primeramente señalada se antojan percutidos, o penetrados, por una suciedad gráfica que en nada apa-

⁴⁴ Bravo Remis, R.: *Op. Cit.*, págs. 126-128.



3.63. Plantas de implantación comparadas: el primer proyecto (1970) —arriba izquierda, ficha B35—; el segundo (1971) —arriba derecha, ficha B36—; el definitivo (1972) —abajo izquierda, ficha B37—; y la variación sobre el definitivo (1973) —abajo derecha, ficha B38—.

rece en la limpieza (...) representativa de la actuación en la Urbanización Santo Domingo. (...) Heredera de una tradición cerámica empleada en zonas dotadas de una humedad y una pluviosidad bastante acusadas, la nueva geografía que revela Sota supone un efluvio característico de luz tersa"⁴⁵.

Una estética "atectónica" mediante la cual, para Baldellou, "(...) la plaqueta 'Burela', como en el César Carlos, añade otra escala a los planos, refleja con sus brillos mates los cambios de color y el clima del ambiente"⁴⁶. Parece que, al final, no había sido tan mala idea ni mala suerte fotografiar la casa con la plaqueta de las paredes y el suelo mojada, como en un clima atlántico. La plaqueta la colocó sobre el muro de ladrillo Sota a su manera habitual, en el mismo plano que la carpintería o sus guías, dejando visible la junta, y evitando —gracias a piezas de final curvo— cualquier arista en los dinteles, jambas o alféizares, que diluye envolviendo el hueco hacia adentro. Escarmentado, eso sí, por la experiencia del César Carlos, tuvo buen cuidado de colocar, en los planos más grandes y coincidiendo con los principales elementos estructurales, un buen número de juntas constructivas, que servirían para absorber los movimientos de la estructura, por un lado, y las propias dilataciones del paño de gres que pudieran causar las diferencias de temperatura, por otro⁴⁷.

Si ahora comparamos entre sí los planos que nunca se dibujaron (las plantas y secciones de emplazamiento de las tres versiones —cuatro si consideramos el último deslizamiento provocado por la piscina—), ¿es posible identificar alguna invariante que resulte reconocible entre unas y otras, algo que justifique la agilidad de Sota al saltar tan rápido entre proyectos tan diferentes? Creo que sí, y que se trata de anclas tipológicas que tienen que ver con los espacios intermedios y con la relación de la casa con el exterior. Veámoslo con cuidado. El primer proyecto (1970), su forma y asentamiento, viene condicionado por la manera en que se ve la panorámica desde diferentes posturas y lugares. Decidido que la casa se situaría en el punto más alto, se debía garantizar el resguardo y la privacidad. El sitio más delicado en este sentido eran los dormitorios, pero no debían quedar excluidos del disfrute de la vista: de ahí el talud, que transforma un recurso habitualmente de jardinería —una sencilla alteración topográfica— en un auténtico espacio intersticial.

A través de él, y del nuevo horizonte que supone la cornisa, queda condicionada la manera en que desde los dormitorios o la galería —ya se esté de pie, o sentado en el escritorio— se percibe el paisaje lejano. En cambio, en el estar, se exagera la sensación de dominio, al colocarse en una cota artificialmente elevada; una posición que tendrá su espejo, al aire libre, en su propia cubierta, a la que se puede subir. Entre medias queda la "planta de accesos" que, lejos de acabar siendo un simple residuo o vacío generado entre los dos cuerpos que la delimitan, se convierte en un filtro sobre el horizonte que, de manera muy similar a la casa Farnsworth⁴⁸, queda enmarcado por dos planos horizontales —el techo de la primera planta, el suelo del sótano— y dotado de una tercera dimensión —la profundidad— obtenida gracias a la sensación de embudo que produce el escalonamiento en el forjado.

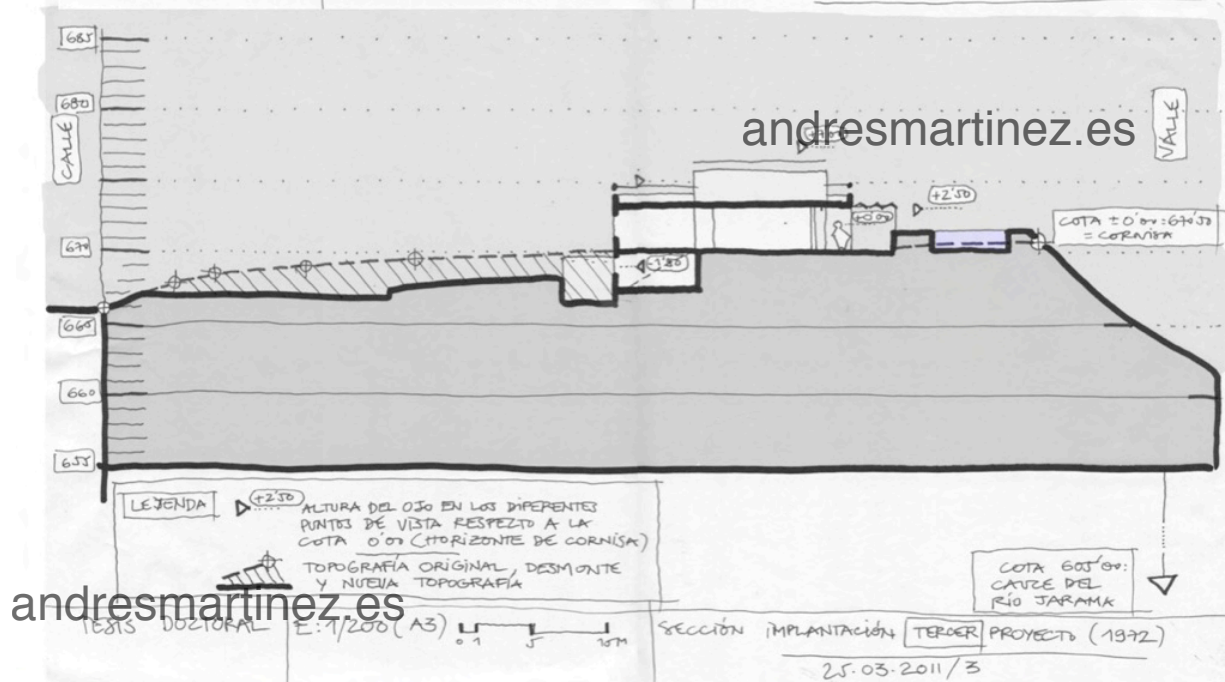
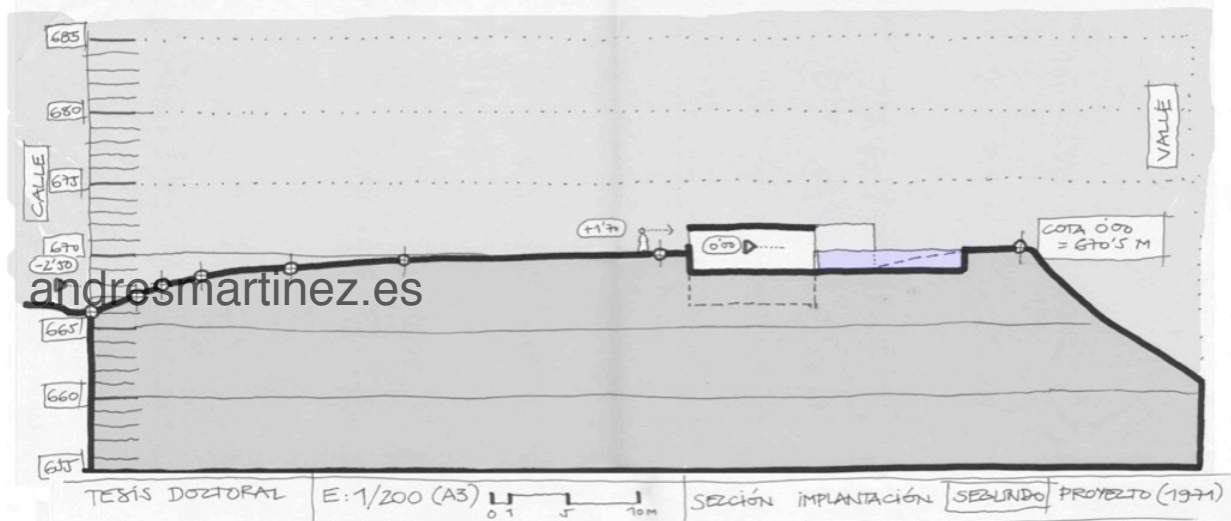
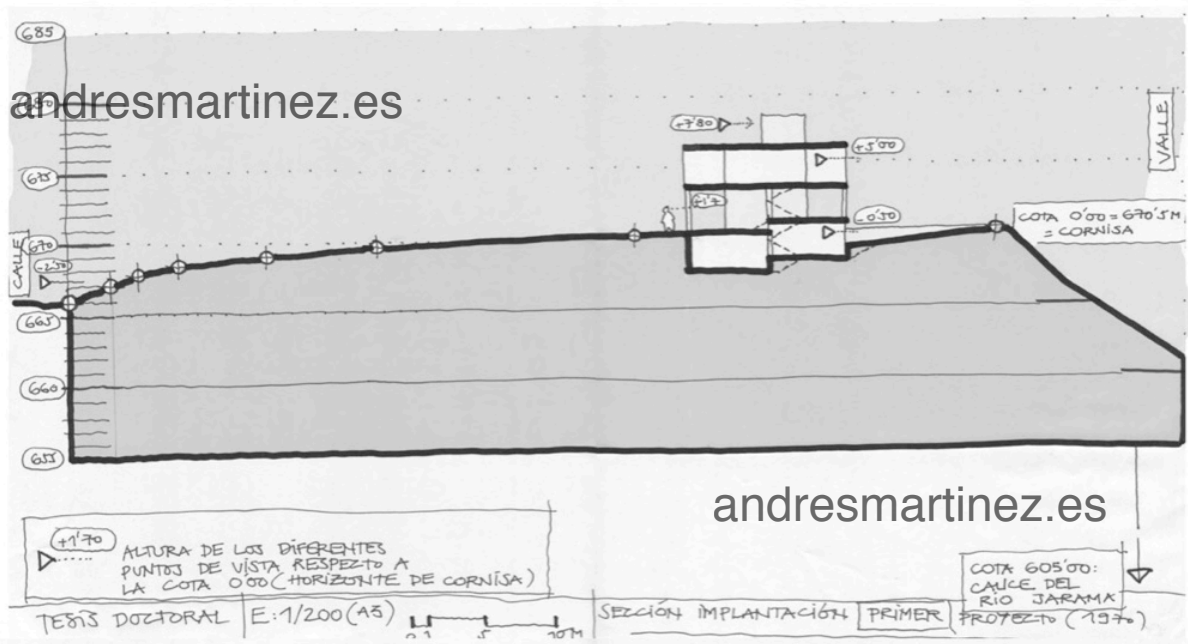
La cota que pisa una persona en este acceso al entrar es la misma que la de la cornisa en el vértice de su quiebro: 670,50 metros sobre el nivel del mar. Recordemos bien esta cifra. El segundo proyecto (1971) se orienta igual y ubica casi en la misma posición que el anterior. Toma también co-

⁴⁵ *Ibid.*, págs. 135-138. La obra de Gijón a la que hace referencia el autor es la "Agencia postal del barrio de la Calzada", en las afueras de Gijón, acabada en 1972.

⁴⁶ Baldellou, M.A.: *Op. Cit.* (2006), págs. 90-91.

⁴⁷ Estas juntas son bien visibles en la fachada oeste, tanto en el dibujo de su alzado (ficha B16), donde aparecen como el único trazo constructivo del revestimiento, como en su fotografía actual (imagen 3.15).

⁴⁸ Basta recordar el porche exterior de esta casa de Mies, que quedó ilustrado en la imagen 1.11.



3.64. Secciones de implantación comparadas: el primer proyecto (1970) —arriba, ficha B39—; el segundo (1971) —centro, ficha B40—; y el definitivo (1972) —abajo, ficha B41—.

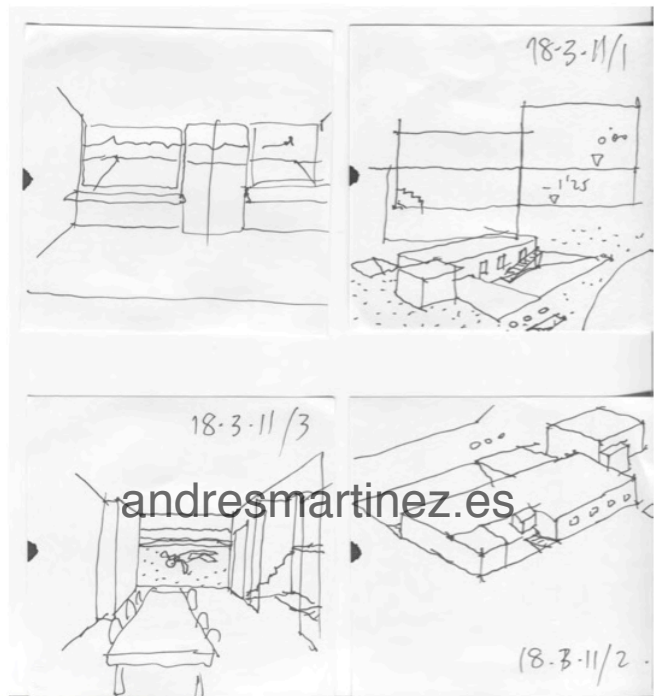
mo altura de referencia esta misma cota, que será la del plano de agua de la piscina y la del suelo del estar en esquina. El resto de la casa —comedor, dormitorios y zona de servicio— se desarrolla un metro y medio más abajo, a una altura casi idéntica que la de los anteriores dormitorios semi-enterrados: aunque ha desaparecido el segundo colchón espacial que suponía la galería, los nuevos dormitorios tienen mucho que ver con los anteriores, y siguen viendo el valle a través del talud y la cornisa. El elemento más singular de esta segunda versión es el comedor, que, aunque respira por un pequeño patio inglés lateral, mira al exterior casi en exclusiva a través del vaso de la piscina, cuya lámina de agua se constituye en un extraño primer horizonte.

Algo paralelo a lo que ocurre al lado con el talud y la cornisa, pero sin duda diferente: es un horizonte líquido, en parte no matérico, en el que se utiliza el agua y su transparencia para exagerar el sentido de la profundidad, como se hacía un año atrás con la planta de accesos. Vemos, por tanto, que no es tan difícil reconocer los lazos que tejen una y otra opción en un hilo común. Sí resulta desconcertante, en cambio, el paso de las tres, incluso cuatro —si se cuenta el escalonamiento del sótano— plantas de la primera versión a la disposición casi plana, como mucho en semi-sótano y altillo, de los diferentes paquetes funcionales de la segunda. Por eso creo probable —es sólo una hipótesis personal que no puedo demostrar— que el matrimonio Guzmán le pidiera a Sota algo más plano, preocupados como se debieron de quedar con las dificultades de movimiento que eso les iba a entrañar cuando fueran más mayores.

Lo planteo porque es un hecho característico también de la tercera versión, en la que todo el programa indispensable —aquél con el que se podría vivir el día a día sin acceder a los otros cuartos— se ubica en un solo plano. Por cierto, ¿a qué cota está este plano, que no es otro que ese que para Sota "ha encontrado la propia casa al flotar sobre el magma"? Precisamente a la cota 670,50, que es la misma que la cornisa y acceso del primer proyecto, la misma también que el plano de agua y estar del segundo. Alrededor del edificio definitivo aparece la mencionada "topografía artificial": por encima de esta cota de referencia se construye un montículo, entre la casa y la cornisa, que será el que albergue la piscina; por detrás y hasta la calle, los desmontes —que no existieron antes— son importantes. En ambos movimientos de tierra, el delantero y el trasero, se vuelven a reconocer las intenciones iniciales. El montículo sobre el valle no es otra cosa, aunque a otra cota, que el horizonte artificial del talud primigenio; la nueva lámina de agua, otra vez a la altura de la vista, es imposible de entender sin considerar la solución de la piscina empotrada; por su parte, el nuevo patio inglés de la fachada oeste es un heredero directo, aunque en otra orientación, de los taludes laterales y frontal de los dormitorios de 1970; asimismo, la biblioteca de la planta superior le debe tanto al antiguo estar acristalado que serían fácilmente intercambiables, en tamaño y posición. Incluso la actual escalera que sube a la planta alta tiene algo —en su manera de querer percibir el paisaje durante el ascenso— del primer núcleo inscrito en un cubo de cristal que comunicaba todos los niveles.

¿No hay algo de hermoso en todo ello? Unos cambios que vienen forzados por el cliente, a los que el arquitecto accedió porque sin ellos se quedaba sin opción de sacar adelante el encargo; unas versiones que se suceden pero que en nada se parecen entre sí, hasta el punto en que pueden ser confundidas con las de otros edificios; y por si fuera poco, un discípulo (López Coteló) que llega al proyecto años más tarde y acondiciona, a petición del matrimonio, un sótano que recupera la posición y manera de relacionarse con el jardín que tuvo la primera de todas las *suites* para dormir, la de 1970. ¿No es emocionante que no ya la casa, sino también los propios habitantes y el discípulo, se vean todos arrastrados —seguro que en el caso de los Guzmán de forma inconsciente— hacia movimientos que sólo se pueden explicar mediante la información que la obra conserva, de forma velada, en su código genético?

3.65. Recreaciones de los horizontes artificiales del primer —arriba izquierda, desde la galería de dormitorios— y segundo proyecto —abajo izquierda, desde el comedor sobre el vaso de la piscina—. Croquis de volumetría del segundo proyecto —abajo derecha (ficha B43).



3.66. En 2004 Víctor López Coteló (junto a Stephan Zehl) hizo construir a sus alumnos de Múnich maquetas de las principales obras de Sota; entre ellas la Casa Guzmán, vista aquí desde el Suroeste.



3.67. La misma vista en 2010: la casa ha quedado completamente engullida por el jardín.

Yo encuentro que sí; es más, creo que esa información oculta sobre su *ADN*, que sólo hemos logrado descubrir a través de las versiones sucesivas del proyecto, tiene mucho que ver con la manera que en aquí propongo que entendamos el concepto de "espacio intersticial": en una consideración de amplio espectro, y englobando todo aquello —ideas e intenciones; sensaciones y espacios que, como el porche, forman casi cuartos; cotas altimétricas de implantación; etc.— que tenga que ver con la relación que se establece entre la casa y el exterior. Como ya nos dimos cuenta después de analizar la casa Gili, son todas ellas cuestiones que además trascienden la propia obra, y se proyectan, al cabo de los años y a través de alguno o varios de los protagonistas de su historia, sobre otras obras. ¿No es ésta una invariante que se puede declinar de varias maneras, y por tanto, algo muy próximo a un hecho tipológico? Por eso, ahora que puedo afinar más la nomenclatura, es por lo que he pasado a llamarlo "anclas tipológicas".

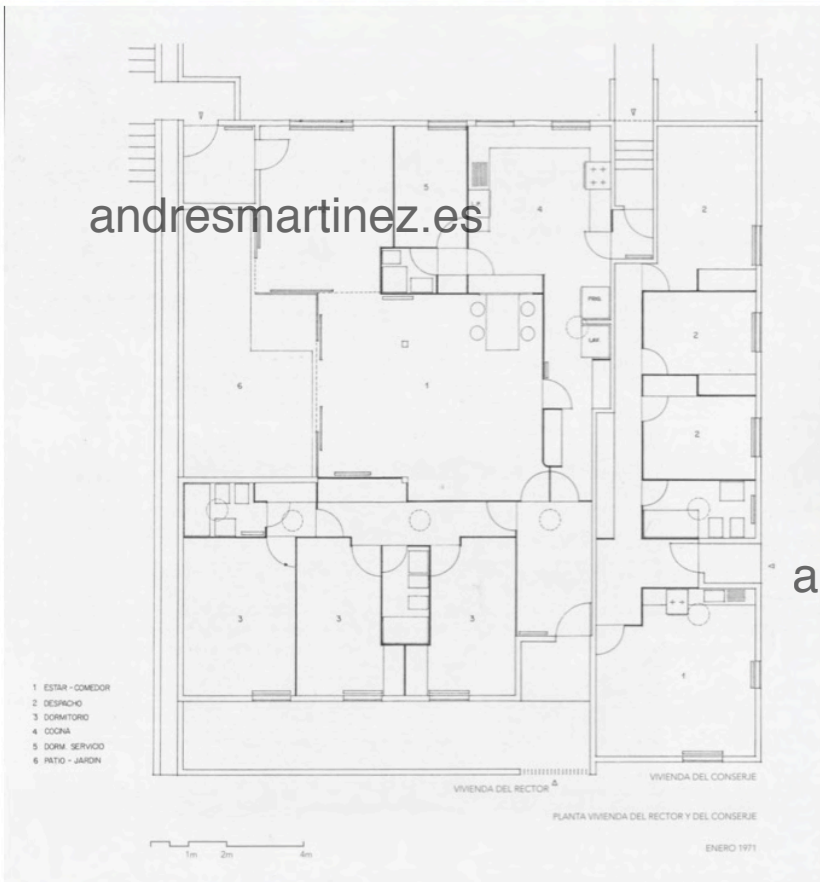
andresmartinez.es



andresmartinez.es

3.68. Vista en escorzo desde la plataforma donde se desencocho. A través del porche, bajo la casa, se percibe la parte trasera del jardín.

andresmartinez.es

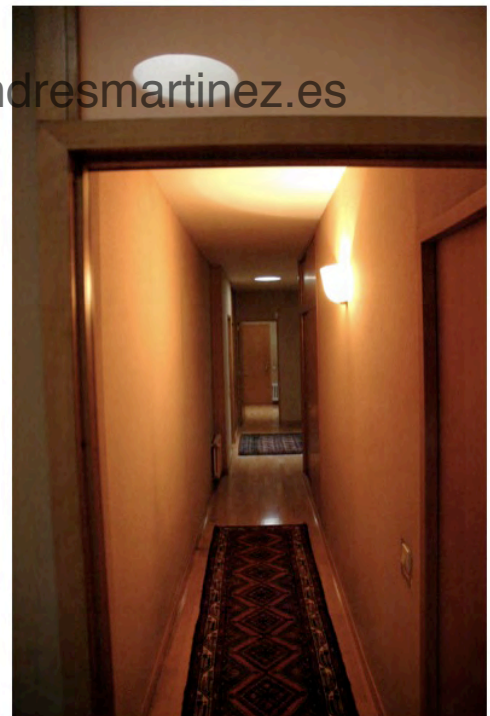


3.69. Planta de la "casa del rector y del conserje" del colegio mayor César Carlos (fechada en enero de 1971; el oeste está en horizontal hacia la derecha del dibujo).

andresmartinez.es

3.70. "(...) La manera en que se ilumina el pasillo [en el César Carlos] es idéntica, con cuatro claraboyas semiesféricas colocadas en su eje" (aquí, el pasillo de la casa Guzmán).

andresmartinez.es



d) De Madrid a Pontevedra

La "planta vivienda del rector y del conserje" —que así se llama en el plano— del colegio mayor César Carlos es un cuadrado no muy diferente en tamaño y proporciones al de la planta baja de la casa Guzmán. La economía de medios con que se presenta al exterior no hace honor a la intrincada complejidad espacial y lo elaborado de la disposición en planta. Este edificio que parece uno solo está de hecho formado por dos viviendas completamente segregadas. La del director, que ocupa más de dos tercios de la superficie total, está situada en el lado sur, y rehundida en dos de sus lados: el de la calle —de la que la separa un estrecho patio inglés— y el del pasillo principal de acceso al colegio; en su tercera fachada (la oeste) queda en cambio algo elevada sobre el plano del suelo, que es coincidente con la cota de la planta baja del centro social. La casa del conserje, a su vez, ocupa en toda su longitud la crujía norte, quedando su nivel bastante rebajado respecto a su vecina, y permitiendo con ello que el edificio se acomode a la pronunciada pendiente con que desciende la calle. El quiebro entre la una y la otra, que tiene lugar en la medianera que comparten, es bien visible en las fachadas oeste y este. La estructura está formada casi en su totalidad por unos muros de carga de bloque de hormigón (que queda visto hacia el exterior), si hacemos excepción de un par de pilares en la parte central de la vivienda del rector.

Nos encontramos aquí con un De la Sota sorprendentemente desinhibido y ajeno a sus obsesiones recurrentes, que sí están presentes en los dos edificios principales del colegio y aparecerán de nuevo en la casa Guzmán: no hay revestimiento de cerámica ni de gres *burela*, no hay tampoco barandillas dobladas de tubo cilíndrico de acero; no existe, ni tan siquiera, protección solar o persianas correderas en las ventanas, que tienen un sencillo formato cuadrado y un simple mecanismo de guillotina para su apertura. Se trata pues de un pabellón de aspecto austero en el que se recogen unos usos algo secundarios y a los que conviene estar más cerca de la calle que del trasiego diario de los estudiantes; a pesar de ello, tiene su importancia en la articulación del conjunto, pues indica y enmarca el lugar por el que se produce el ingreso principal, que queda así fácilmente controlado. Otra cosa diferente es lo que se ve al analizar con cuidado la organización de las viviendas, sobre todo la del director. Como ocurría en la casa de Algete, el programa queda claramente segregado en una zona de día —compuesta por el vestíbulo, la sala, el comedor y la cocina— y otra de noche —una batería de dormitorios y sus baños—, separadas ambas por una franja-pasillo-almacenaje⁴⁹. Si giramos el dibujo 180° e imaginamos una visión "en espejo", en este bloque nocturno se reconoce enseguida el de la casa Guzmán, a pesar de estar orientado al revés, contar con un dormitorio menos y ser todas sus piezas más pequeñas: hasta la manera en que se ilumina el pasillo es idéntica, con cuatro claraboyas semiesféricas colocadas en su eje, dos de ellas ya dentro de la *suite* principal, una sobre el baño, la otra sobre el vestidor.

También en la zona de día distinguimos elementos que nos resultan conocidos: una cocina-office con una entrada independiente; un estar comedor que sólo se comunica con la zona nocturna por una puerta esquinada en la pared del fondo; una pared, esta última, en la que volvemos a encontrar un quiebro, que es a su vez resultado del reverso de uno de los armarios del pasillo. También hay novedades: el uso del estar y el del comedor han quedado fundidos en el mismo espacio rectangular, ya que la sala aneja y situada junto a la entrada está aquí dedicada a "despacho". Son pequeñas variaciones que no bastan para diluir —sino más bien al contrario, confirmar— que ambos interiores domésticos están articulados según leyes semejantes; basta intercambiar el despacho del César Carlos por el comedor de la casa Guzmán para entender que la secuencia espacial "vestíbulo-despacho-estar" de éste es equivalente a la que en aquélla quedaba formada por el "vestíbulo-come-

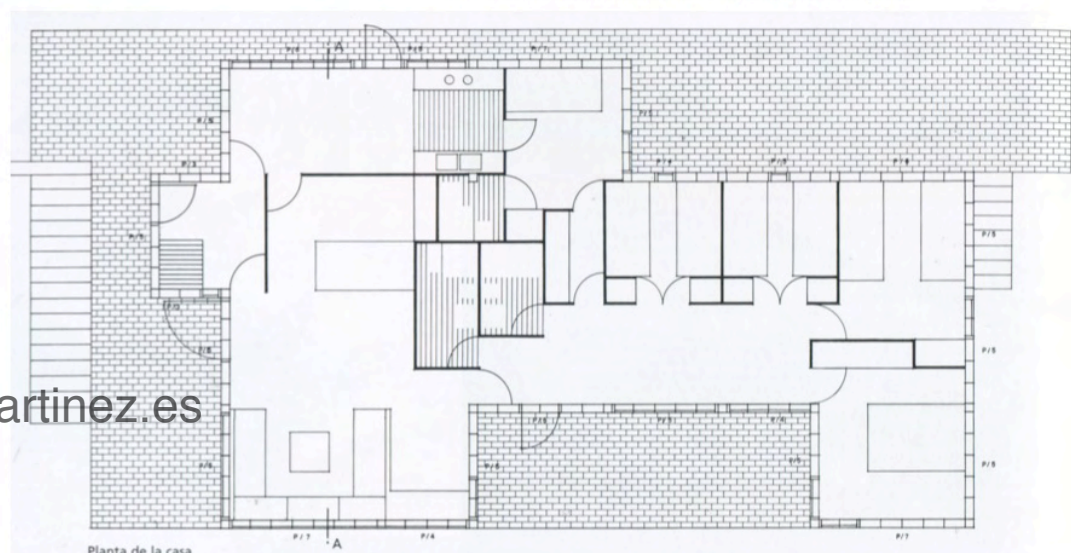
⁴⁹ Haciendo uso del término con que bautiza Baldellou el pasillo de la casa Guzmán en su *Op. Cit.* (2006), pág. 90.

3.71. Alzados de la casa del rector y guarda del César Carlos (de arriba a abajo: sur, oeste, norte y este).

andresmartinez.es



3.72 y 3.73. Casa Varela, Collado Mediano (Villalba, Madrid. 1964). Vista reciente de la galería de dormitorios (a su derecha, la entrada a una de las alcobas) y planta original.



dor-estar". Lo que tienen en común es una organización topológica⁵⁰ entre las piezas que conduce en ambos casos a una lectura en diagonal, y a la aparición de esquinas exentas, propias de cada cuarto, y fruto del deslizamiento y falta de alineación entre ellos.

También resulta muy similar la manera en que la carpintería permite que las estancias se comuniquen entre sí y con el exterior: puertas correderas a modo de tabiques móviles, ventanas también deslizantes que cuando se abren dejan la esquina exenta, etc. Incluso la presencia de un fino y aislado pilar en el medio del salón, lejos como está del cerramiento y del borde del forjado, alude al desfase que entre los dos sub-sistemas —el estructural, el envolvente— diagnosticamos para la casa Guzmán. Incluso la vivienda del conserje y su posición relativa con la del director nos evoca el eco —algo más diluido, eso sí— de la posición y rol que en aquella tenía el sótano de juegos luego reconvertido en *suite* del matrimonio: en otro nivel y ajeno, como aquí, al resto del edificio; mirando, como ahora, al lado contrario al que miran las otras piezas de la casa.

Mismos argumentos, diferente historia; parecidas piezas —o al menos intercambiables—, pero que tienen otra relación entre ellas... ¿De qué se sirve Sota para manejarse de manera tan parecida con dos conjuntos que, en el fondo, difieren tanto? Mi explicación es que, otra vez, de las anclas tipológicas. Lo que en Santo Domingo era un enorme porche en comunicación con un extenso jardín y un lejano paisaje, aquí no pasa de ser un escueto "patio-jardín", además envuelto por una tapia, ¡nada más diferente a primera vista! Pero nada más parecido en su papel articulador, que consigue aglomerar a su alrededor, y siempre según las mismas leyes, una serie de piezas domésticas. Lo mismo se puede decir sobre el patio inglés del director o la fachada del conserje si se consideran de forma paralela a toda la crujía de noche de la casa Guzmán, en sus dos niveles. Parece como si De la Sota, mientras dibujaba estos planos para el César Carlos en enero de 1971⁵¹, hubiera estado pensando en otra cosa. Si no lo estuvo, es siempre interesante ver cómo su espíritu experimental sigue despierto incluso al ocuparse del más lateral de los problemas de un proyecto ya a punto de cerrarse. Ya fuera por una u otra cosa, ya fuera por las dos, y cuando recibe de parte del matrimonio Guzmán la segunda de las negativas (—la que rechaza la piscina y el comedor separados por un vidrio— tiene en la manga, ya disponible, el recambio perfecto: "me sirve lo estudiado en la casa del guarda del colegio mayor", se debió de decir enseguida; "les llevaré a verlo cuando esté terminado, que será en breve", debió de concluir luego, contento. Con esto, como sabemos, les convenció.

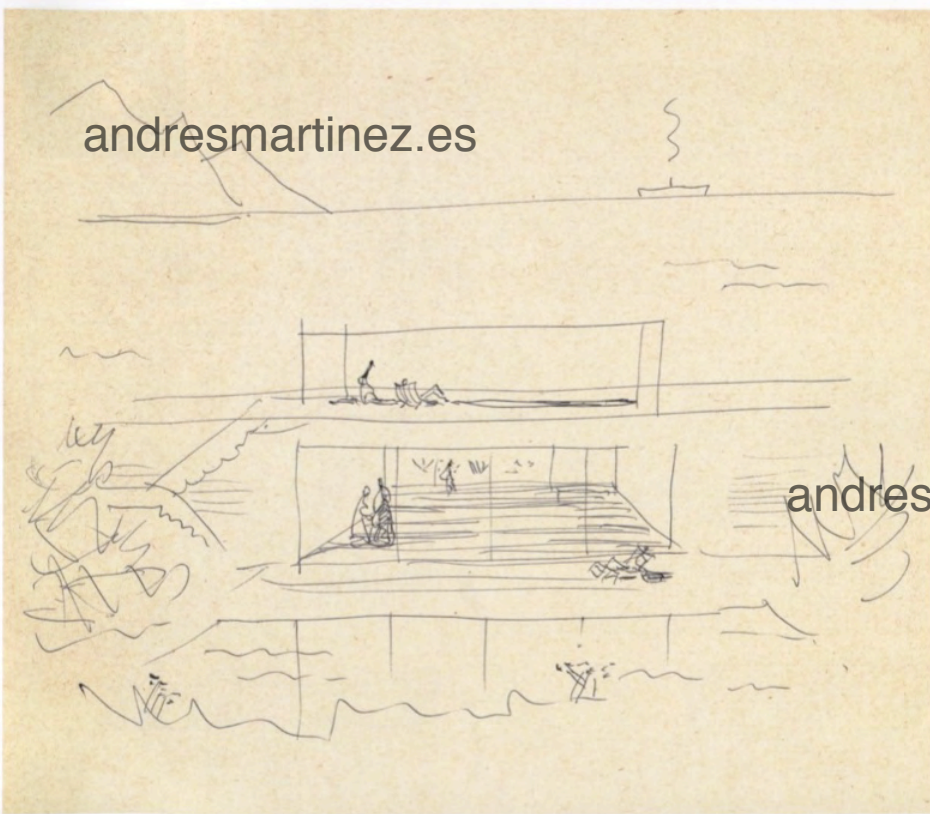
Pero como nada procede de ningún lado ni se inicia de cero, también la vivienda del rector y el conserje bebe de otras fuentes, tanto ajenas como propias. Entre las propias, es un edificio que podemos colocar en un lugar muy preciso de la secuencia que acaban formando entre sí todas sus obras domésticas. Un sitio que vendría justo después del que ocupa la pequeña casa unifamiliar que Sota construyó en 1964 para José Varela en la urbanización "Serranía de la Paloma" de Collado-Mediano, en Villaba, en las estribaciones de la vertiente sur del Guadarrama: no muy lejos, por

⁵⁰ De topología habla precisamente Alfonso Valdés al referirse al César Carlos ("*La potente articulación de volúmenes y su organización en torno a elementos de relación altamente enfatizados es una concepción topológica propia de la arquitectura brutalista de la época*"), en el artículo "De Mies van der Rohe a Alejandro de la Sota, o la grande y honrosa fidelidad a unos principios heredados", en *Arquitectura* nº 233. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Madrid, noviembre-diciembre de 1981. Págs. 28-33.

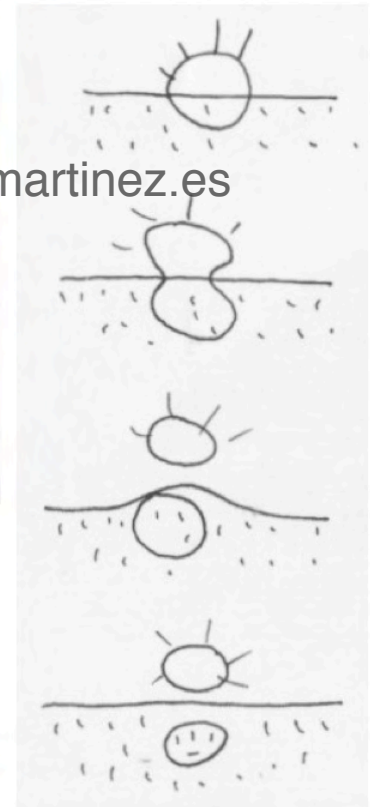
⁵¹ El proceso del César Carlos fue muy dilatado, y comprendió varias versiones, cambios de programa, e imprevistos. Aunque Sota lo fecha, en su libro de Pronaos, en 1967, los primeros esbozos se habían hecho en el 63, y los últimos pabellones, entre ellos la casa del rector y el guarda, no se construyeron hasta el 71. Todo ello según los datos que quedan recopilados en: Couceiro, Teresa (ed.): "Alejandro de la Sota. Colegio Mayor César Carlos. Madrid, 1968". Fundación Alejandro de la Sota. Madrid, 2008. De este libro proceden también las plantas y alzados de la casa del rector que aquí se reproducen.



3.74. La casa Varela, desde el exterior y en la actualidad (nótese cómo ha quedado cerrada por los propietarios la terraza —antes abierta— a que daba la galería de dormitorios).



3.75. Horizontes superpuestos en un dibujo para el proyecto de las viviendas en Alcudia (1984).



andresmartinez.es

3.76. "(...) Al decir de Saarinen, el habitáculo del hombre puede ser representado por una esfera cortada ecuatorialmente por el plano de la tierra. La semiesfera enterrada se usará para el descanso, inactividad, y reposición de fuerzas y del pensamiento.

tanto, de la urbanización Santo Domingo. Esta obra, y no otra, es la que Baldellou destaca⁵² como la primera en que surge el planteamiento de la vivienda unifamiliar como un prototipo generalizable, y que se erige como la matriz a partir de la cual se generarán las casas posteriores. La casa Varela marca, para este crítico, tres pautas que luego se repetirán una y otra vez, siempre con alguna variación: la primera sería la relación con el territorio, que se plantea como independiente de la propia casa —aunque esto resulta opinable en el caso de la Guzmán—; la segunda, la convivencia entre una construcción artesanal y su opuesto, que son los métodos prefabricados; la tercera, finalmente, la constituiría la búsqueda de una planta de gran complejidad y compacidad espacial. No es fortuito que veamos en la casa Varela, por primera vez, los dormitorios constituidos, como en la primera versión de nuestro proyecto, en una batería de alcobas paralelas, en las cuales la puerta sirva alternativamente para cerrar el armario o el cuarto, y que se relacionan entre sí —y con el exterior— a través de una galería-estar.

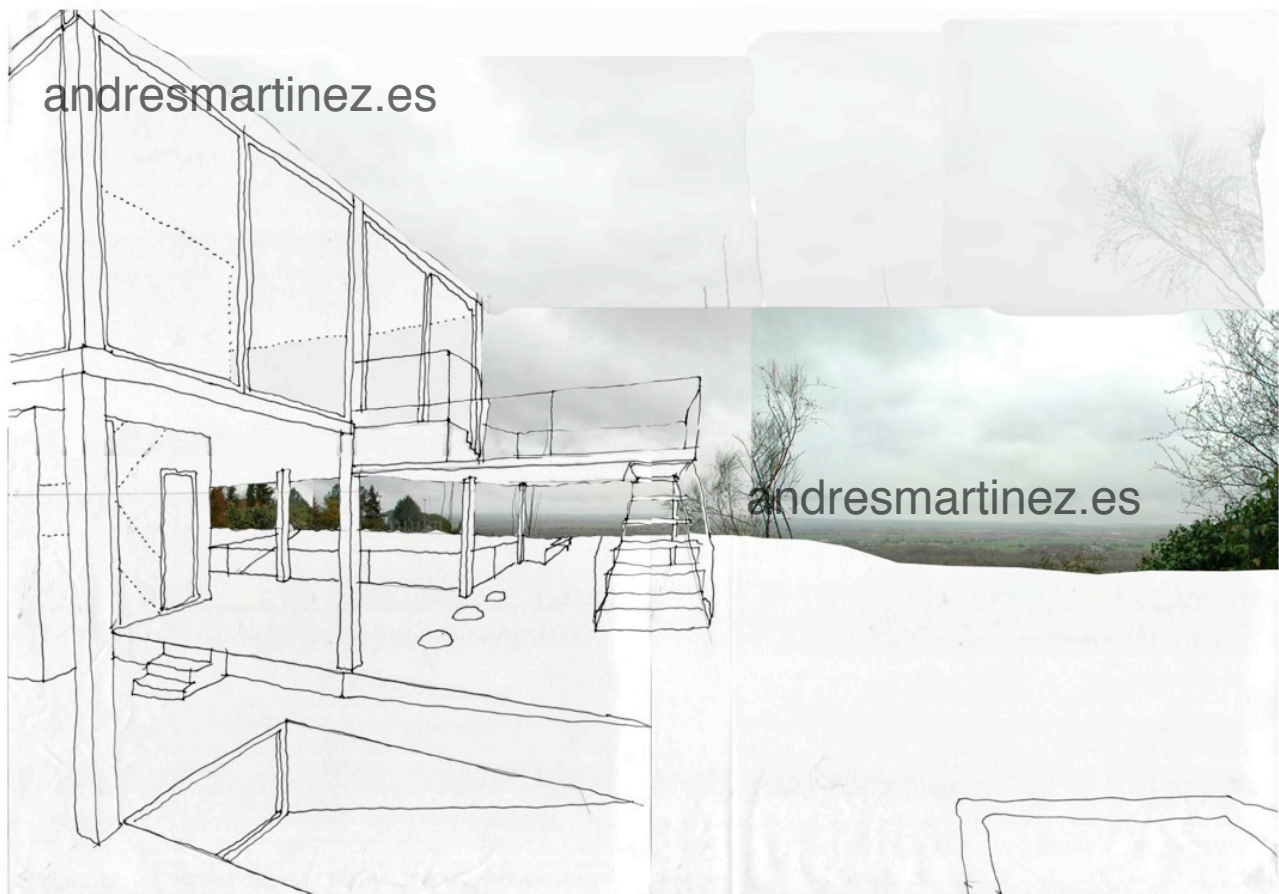
Mientras que la galería de Collado-Mediano permite disfrutar del paisaje desde una posición dominante, en la del proyecto embrión de la casa Guzmán, al contrario, éste quede escondido y camuflado por estar en una cota rehundida. Si la primera tiene como espacio inmediato al exterior una terraza —elevada—, la segunda se prolonga en cambio en un patio inglés en talud, que es su inversa; si aquí los dormitorios —hasta cuatro— se disponen como un racimo alrededor de ella, en nuestro caso lo hacen en línea: en los dos, en cambio, se quiere destacar con una posición y tamaño privilegiado cuál de ellos es el principal. Y como estos podemos buscar bastantes más puntos de unión, que, paradójicamente, a la vez son contraposiciones. Sería largo bucear aquí en cuáles pueden haber sido las fuentes ajenas en que se inspiró para todo esto De la Sota; baste de momento recordar la admiración que, como muchos otros arquitectos modernos, profesaba por los camarotes de trenes y barcos, y sin los que pienso que no se pueden entender los estrechísimos cuartos de literas y sus puertas pivotantes; o aventúrese también que esa disposición en el sentido de la profundidad que enlaza el dormitorio, con el espacio intermedio interior —la galería—, luego el exterior —la terraza o el talud— y al final la naturaleza, no difiere en casi nada de lo que pudimos observar en la casa tradicional japonesa, y que comenzaba con la alcoba, seguía con una sala permeable, luego el *engawa*, y finalmente el jardín.

Aparte de esta buscada voluntad de complejidad espacial, de todo esto subyace otro viejo tema arquitectónico, que es además otra de las recurrentes obsesiones de Alejandro de la Sota: la de los dos horizontes superpuestos. Es una cuestión que, a raíz del croquis más conocido de los que dibujó para el proyecto de viviendas en Alcudia (1984), Santiago de Molina ha explicado así:

*"(...) La monstruosa facilidad de los trazos ya contiene algo de escepticismo y de caricatura: al fondo, el barco humeante como un pebetero recién apagado. También las montañas flotando sobre el mar en calma. Cercanas, la maleza y el reflejo acuático del patio. En medio de todo, la arquitectura como un eco resonante del terruño y el aire. / Observemos igualmente cómo el dibujo de Alejandro de la Sota contiene estrategias repetidas, e insistentemente faltas de novedad: dos horizontes superpuestos. El primero es el natural, donde muere el mar y el paisaje. El otro, la cubierta del zócalo sobre el que crece un leve baldaquino de sombra. El conjunto de esos dos horizontes, de esas dos líneas paralelas y tendidas, lejana una y otra construida, son una regia metáfora de la arquitectura, que calladamente todo lo amplifica, resume y reitera. Como también lo hace un templo griego frente al mar. Como una Selinunte eterna"*⁵³.

⁵² De ella se ocupa en su *Op. Cit.*, págs. 83-87.

⁵³ De Molina, Santiago: "De la Sota, caballo y rey", en *Múltiples. Estrategias de arquitectura* (www.santiagodemolina.com). Entrada del 22 de octubre de 2010.



3.77. Fotomontaje de con la primera propuesta para la casa Guzmán superpuesta sobre la panorámica actual del valle del Jarama (ficha B44).



3.78. La entrada principal a la casa Domínguez (La Caeira, Pontevedra, 1976) en una foto reciente.

Menos mal que, como nos recuerda Manuel Gallego que decía D. Alejandro, *"la arquitectura se piensa pero no se dibuja. Los dibujos son sólo para los mirones. Otra cosa son los dibujos para construir"*⁵⁴, porque es difícil explicar tantos matices de una misma idea como lo hace en el croquis. Intentemos hacer ahora un pequeño experimento. Consiste en dibujar, en una breve perspectiva, el volumen del primer proyecto de Santo Domingo, y montarlo sobre la imagen real del valle del Jarama. Vemos cómo el horizonte se divide en dos, con uno más cercano (que forma la cornisa, y cuya función es la misma que la del zócalo de Alcudia) y el natural, al fondo del valle y después del río. Pero no sólo: según dónde nos coloquemos, este juego se complica y añade nuevos horizontes; desde el salón superior, el del propio forjado primero; desde la entrada, el del desnivel en el suelo; desde la terraza intermedia, el de su mismo borde y barandilla.

Esta preocupación por un horizonte que queda enmarcado, y con ello, de alguna manera, más cerca del observador (y al que sí aludía Sota en su manera de explicar la ventana panorámica de la biblioteca de la casa Guzmán) es algo que, en cambio, ha quedado oculto a la hora de analizar la casa Domínguez en la Caiera (Pontevedra, 1976), tan acostumbrados como estamos a leer la explicación que sobre ella una y otra vez escribió el autor:

*"(...) Al decir de Saarinen, el habitáculo del hombre puede ser representado por una esfera cortada ecuatorialmente por el plano de la tierra. La semiesfera enterrada se usará para el descanso, inactividad, y reposición de fuerzas y del pensamiento. La semiesfera por encima del plano 0 será donde el hombre desarrolla su actividad, donde desarrolla lo pensado. De materiales pétreos, terrosos, la primera; transparente, de cristal, la segunda. / (...) Cuidada en años esta imagen y aparecidas las condiciones precisas se le da forma física a estos pensamientos. Cuanto más claras son las ideas, más cuesta conseguir su materialización. Se parte del plano horizontal 0. Las cotas negativas albergarán zonas de reposo, dormitorios y cuanto en ello se relaciona. Sobre la cota 0, primero nada, luego la estancia-acción, el comer, la atención al hombre activo. / (...) En fin, el eterno escape de la cultura escrita y transmitida y la libertad de hacer cada uno lo que le da la gana dentro, claro está, de sus propias leyes, del propio código creado por uno mismo"*⁵⁵.

En una conferencia de 1980 explica así cómo se concretó el encargo familiar:

*"(...) Hace bastantes años que hice este dibujo [el de las células que se dividen], y que me preocupó, y ahí quedó, en el archivo. Yo quería vendérselo a alguien. Es bastante difícil encontrar a alguien que ante esta explicación invierta x millones de pesetas en su casa. / Apareció una prima mía que tenía su fe, y adelante. Todo esto iba unido a que, debajo de donde se emplazaba la casa, estaba lleno de otros chalets nauseabundos y que, desde arriba, cuanto más alto se sube, mejor vista se tiene y más tranquilos están, casi entre los árboles"*⁵⁶.

Cuatro años más tarde consigue afinar más todavía la explicación, y le añade la novedad de unos elocuentes sustantivos —que 'entrecomillo'—:

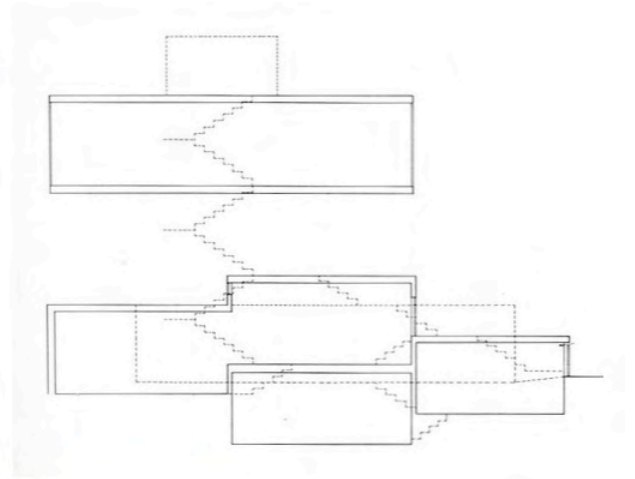
⁵⁴ Frase transcrita en un origen en: Bayón, Mariano: "Conversaciones con A. de la Sota desde su propio arresto domiciliario", en *Arquitecturas Bis*". Barcelona, mayo de 1974 recogida después por Manuel Gallego en su *Op. Cit.*)

⁵⁵ De la Sota, Alejandro: "Casa Domínguez", en *Arquitectura* nº 228. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Madrid, enero-febrero de 1981. Págs. 58-59.

⁵⁶ La mencionada "Conferencia en Barcelona, 1980", según la reseña Moisés Puente (*Ed.*) en su *Op. Cit.*, pág. 185.

andresmartinez.es

3.79. ¿La casa Domínguez o la casa Guzmán, primera versión? En este caso, la Domínguez (sección del proyecto).



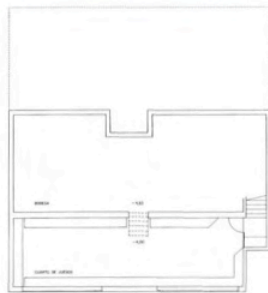
3.80. Vista desde el interior del salón al Sur: en vez del Jarama, la panorámica se limita aquí al propio jardín.



andresmartinez.es

3.81. Plantas de la casa Domínguez. De arriba a abajo, izquierda a derecha:

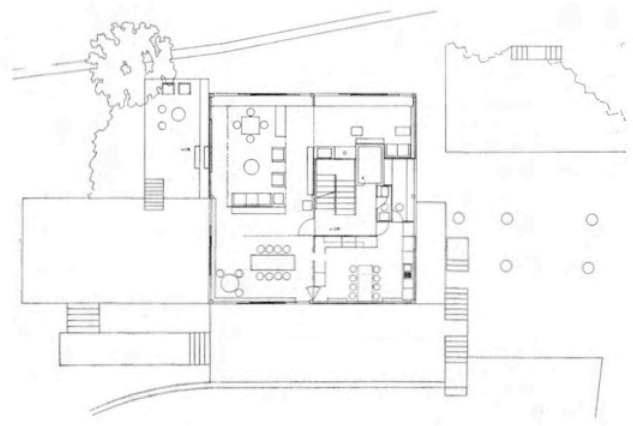
- . Sótano (bodega y cuarto de juegos).
- . Semisótano (zona de noche).
- . Baja (acceso).
- . Alta (zona de día).



andresmartinez.es



andresmartinez.es



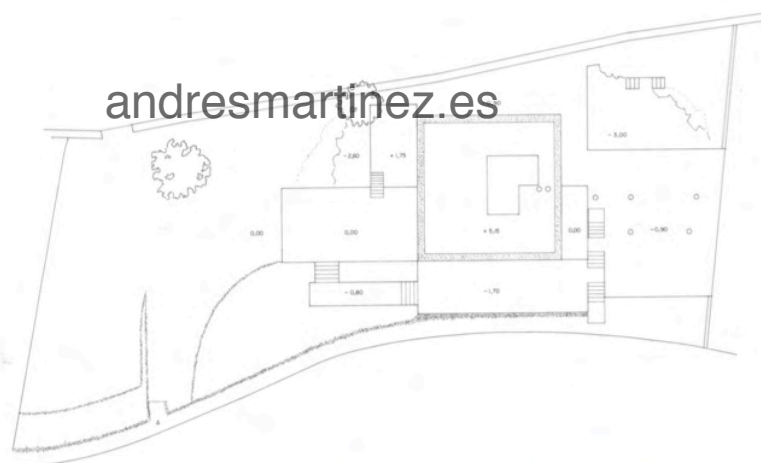
"(...) En el número 228 de Arquitectura (...) se publicó el posible nacimiento de esta vivienda. El dormir enterrado y el vivir en lo alto, subido a un 'árbol' no es nuevo, pero sí es olvidado: la 'cueva' y el 'palafito'. / En la casa Domínguez se jugó con esta idea tan simple y, como siempre, se complicó su realización. / La parte edificada en cotas negativas se construyó con fábricas pesadas: la 'cueva'. La parte elevada en cotas sobre 0 con metal: el 'árbol'"⁵⁷.

Despersonalizando estos textos de quien los escribe, y sabiendo lo que ahora considero ya demostrado sobre la génesis de la casa Domínguez, podemos interpretar los silencios de Sota más o menos de la siguiente manera: *"Cuidada en años esta imagen"* —desde al menos 1970— *"y aparecidas las condiciones precisas, se le da forma física a estos pensamientos"*, —tras la experiencia fracasada de Santo Domingo—; *"yo quería vendérselo a alguien [este dibujo de las células], [pero] es bastante difícil encontrar a alguien que ante esta explicación invierta x millones de pesetas en su casa"* —se lo quise vender al Sr. Guzmán, y él fue uno de los que no se mostró dispuesto a invertir esos *x* millones—; *"debajo de donde se emplazaba esta casa estaba lleno de chalets nauseabundos"* —no como en la atalaya de Algete, que entonces era un paisaje virgen y privilegiado—... Es interesante también cotejar estas explicaciones de Sota sobre la casa de Pontevedra con la versión que ofrece Guzmán de las primeras conversaciones que ambos mantuvieron: de ellas —recuerda—, D. Alejandro había "creído deducir" un concepto de casa que simulara un refugio para defenderse de las condiciones climatológicas, y que permitiera vivir en el más estrecho contacto con la naturaleza. Es importante subrayar la palabra "deducir", pues con ella De Guzmán parece querer sembrar una premeditada ambigüedad sobre la autoría de dicha idea: pudo ser suya, pudo ser compartida, o pudo ser —es lo más probable— una obsesión personal de Sota que había refluído al hablar.

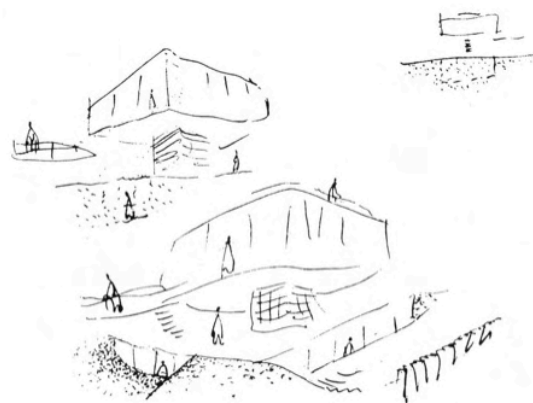
Aparte de cómo lo explicara luego el arquitecto, lo que es una evidencia es que Sota se valió de forma casi literal del primer proyecto abortado en Santo Domingo para "vendérselo" a su prima y cuñado (el Sr. Domínguez, un próspero negociante de frutas pontevedrés) unos cuantos años después; la planta de dormitorios sería idéntica entre ambos de no ser porque la de Pontevedra contiene un programa algo más abultado: más camas (el matrimonio tenía ocho hijos), un cuarto para el juego de los niños, y una bodega. Esto provoca que a la primera sección de la casa Guzmán le salga ahora un par de añadidos en sótano y semi-sótano: por lo demás, las dos son otra vez idénticas, tanto en el ancho de la casa, las alturas libres, o los desniveles entre los tramos de la escalera. Lo que sí resulta muy diferente es la implantación. Aunque las dos parcelas son de proporciones parecidas (las dos alargadas, pero la de Santo Domingo bastante más grande de superficie) están orientadas al revés, una de Oeste a Este, la otra (la de Pontevedra) de Norte a Sur; en esta, la casa no se coloca en un extremo, ni en la cota más alta, como entonces: lo hace en el punto más estrecho, donde quedan más cerca entre sí las dos calles que delimitan los lados largos. Tampoco es el punto más alto, sino solamente una cota intermedia de un terreno por lo demás más plano que el anterior. Aunque en los dos casos el cubo de la casa parece adoptar la misma orientación —nos confunde la esquina del estar, que se abre en ambos al mediodía— existe una diferencia sustancial en la manera en que se articulan las plantas entre sí. En Pontevedra, y al contrario que en Santo Domingo, en que todo se enfocaba de manera unívoca hacia el valle, la planta de dormitorios ha pivotado 90° sobre el cubo exento superior, y mira ahora en otra dirección, hacia un breve patio al que separa de la calle una tapia vegetal.

Otra cuestión parece pasar inadvertida, hasta que llama sobre ella la atención Moisés Puente en un texto reciente. La terraza intermedia —esa que, como en la casa Farnsworth de Mies, sirve para que la estancia exterior esté más cerca del suelo— se coloca con el vértice casi secante al tronco de

⁵⁷ De la Sota, Alejandro: "Casa Domínguez en La Caeira", en *Obradoiro*, nº 9. Abril de 1984, pág. 6.



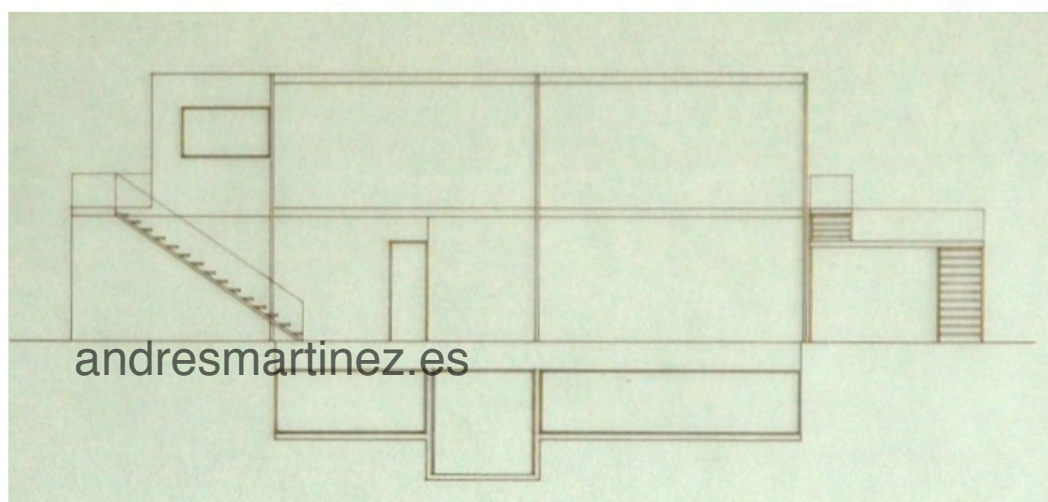
3.82. Casa Domínguez, situación (el Norte, en horizontal, hacia la derecha).



3.83. Un polo enterrado, otro elevado (croquis).



3.84. "(...) Bajo la estructura del balcón, entre bambú y otras plantas, se abre paso el tronco de un árbol".



3.85 ¿Primera versión de la casa Guzmán, o casa Domínguez? Esta vez, Guzmán (alzado sur, ficha B06).

un gran roble que ya existía en el terreno; lo cuenta Moisés, y lo enlaza con su descripción de la planta de acceso, así:

"(...) El plano de acceso media entre [el] mundo subterráneo construido con materiales de la tierra (...) y el volumen aéreo superior de chapa metálica blanca; el único espacio cerrado con pavés sirve de acceso y de punto de bifurcación de circulaciones hacia ambos mundos. Este plano intermedio tiene dos cotas: una superior pavimentada con gres que sirve de paso entre el acceso y el jardín, y una segunda, en la parte posterior, menos transitada y con cubierta vegetal; si en la primera nos movemos entre tiestos con geranios y hortensias, sorteando sillas y tumbonas, en la segunda, bajo el balcón de la fachada sur, se produce una explosión de un verdor casi tropical. Bajo la estructura del balcón, entre bambú y otras plantas, se abre paso el tronco de un árbol en un espacio constreñido, encajado entre la esquina del balcón, el muro perimetral de piedra preexistente y el patio inglés que ilumina dos dormitorios inferiores. Este roble, que ya estaba allí antes de que se construyera la casa, ni siquiera aparece en los estudios preliminares y en los planos de la primera versión de la casa (curiosamente, este árbol está dibujado con la misma grafía utilizada por Mies van der Rohe en el redibujo con árboles de la casa Farnsworth)"⁵⁸.

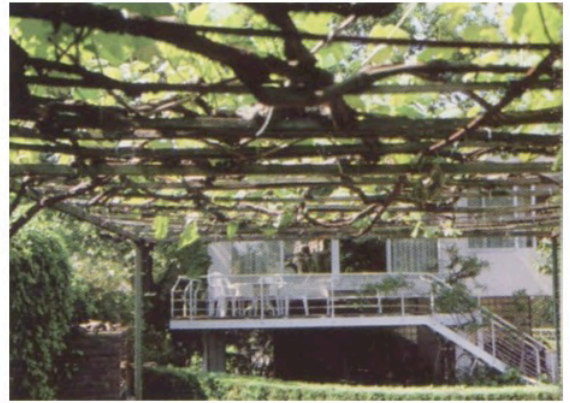
¡Curioso intercambio de papeles para una de las dos zonas de la planta de accesos! La más baja ha conservado su función y carácter desde Santo Domingo a Pontevedra, pero la más alta, ¿no se ha convertido ahora en todo lo contrario de aquello para lo que se pensó? Esto es: algo ideado para enmarcar un paisaje lejano, ahora se torna en un espacio restringido, envuelto por un antiguo muro, y cobijado bajo un viejo árbol. Algo bastante parecido a un patio, o al menos, a un invernadero, cosa que nunca pudimos imaginar entonces. Este carácter intercambiable y ambivalente de elementos que se parecen mucho, que a veces son idénticos, no hace sino confirmar lo que hemos apuntado una y otra vez: que se puede pretender una cosa (una fuga expansiva en Algete) y lo contrario (un resguardo introvertido en la Caeira) con el mismo recurso. Aunque esto no debe de sorprendernos, pues, como bien argumenta Alfonso Valdés, es un carácter dual inherente a la manera de entender la arquitectura de Alejandro de la Sota; en el edificio de Correos de Madrid, en el César Carlos, en las escuelas de Sevilla, la sección no se concibe, para él, *jerarquizada* (de arriba a abajo como en los clásicos), tampoco *uniforme* (como la entendería Mies) sino profundamente *dual*, creando una potente tensión entre sus dos polos,

"(...) un polo enterrado (Dionisiaco, dirían los presocráticos), informe, y otro polo emergiendo de modo más cristalino (Apolíneo). Enterrar una parte del edificio más caótica y hacer emerger otra más cristalina es una constante de estos tres edificios (...). Y lo es también en la vivienda de Pontevedra, donde el simbolismo de lo enterrado (...) [se] refiere tan expresadamente a Dionisios, como lo emergente, lo cristalino, (...) se refiere a Apolo (...). Esta tensión entre lo Uno y lo Otro, que se produce tanto en la planta como en la sección (...) tiene un carácter antidescriptivo, presocrático, donde el discurso rechaza toda figuratividad y se reduce al gesto que queda señalando la precisa posición de los elementos, en una suerte de aforismo, tan caro a Heráclito"⁵⁹.

Pero no sólo, porque Valdés va incluso más allá al atreverse a ampliar el carácter dual hasta una idea de pertenencia cultural a diferentes ámbitos, entre los que distingue, como dos extremos, el *latino* y el *anglosajón*. En una ingeniosa analogía gramático-lingüística, define este último como

⁵⁸ Puente, Moisés: "Miedo a tocar tierra", en Ábalos, I; Llinàs, J; Puente, M: *Op. Cit.*, págs. 422-423.

⁵⁹ Los argumentos y citas de Alfonso Valdés, que sirven para armar buena parte de estos párrafos, pertenecen a sus dos artículos ya mencionados ("*De Mies van der Rohe a Alejandro de la Sota*", y "*De Loos a Alejandro de la Sota*") contenidos en *Arquitectura* nº 233, págs. 28-33 y 38-41 respectivamente.



3.86. La zona de dormitorios, y su galería, en la casa Domínguez. Nótese las puertas que a alternativamente cierran el camarote y los armarios laterales en la entrada del dormitorio.

3.87 y 3.88. Las parras crean un umbral a una nueva altura; en la casa Domínguez (arriba, en foto de Manuel Gallego *circa* 2005) y en la casa Guzmán (abajo, *circa* 1988).



3.89. La naturaleza es tozuda, y entiende la esencia de la arquitectura: los árboles del jardín intentan volver a formar la parra que desapareció.

aquel pensamiento que mejor concuerda con la acción, y por tanto con el verbo, en contraposición a la sustantividad en que el adjetivo concuerda con el nombre, que caracterizaría al primero. Esto llevaría a que en el anglosajón se rechace la figuratividad de lo cosificado, porque la arquitectura no se propone para ser observada, sino para ser usada: frente al recogimiento, se espera la fruición distraída. El resultado de tal manera de proceder es que la imagen total queda multiformemente fragmentada, precisamente gracias a la operación de "descosificación", en multitud de planos que no se refieren a sí mismos, sino que provocan tensiones entre sí: "(...) *la composición es planar y centrífuga, no sólida y centrípeta*", aclara, para añadir que *"es imposible la concentración, la centralidad, pues lo que se presenta es el agente de un proceso de acción... que se refiere a la acción misma"*.

Frente a ello, en el pensamiento *latino* las cosas se clasifican en categorías, y unas remiten a otras cuantificándolas; los verbos, a su vez, se estatizan y remiten a estados que se cualifican por nombre, a veces representados por dioses. Se hace hincapié en lo que permanece: la casa se constituye por otros objetos que la forman, y que a su vez están dotados de atributos. "(..) *Desde el objeto menor*", agrega, *"centro de una atención simbólica, al objeto total, hay una gradación y una concatenación, una jerarquía que gradúa las distintas categorías de los objetos. Lo que es común a todas ellas es la sustantividad"*. Es muy interesante, pero ¿en cuál de estos dos extremos colocamos a nuestro arquitecto, cuál explicaría mejor su manera de proyectar? Valdés lo tiene claro: no está más cerca de uno que de otro, sino más o menos en un punto intermedio. Porque Alejandro De la Sota era gallego, y por tanto *celta*, y como tal provenía de un paisaje más propio para la acción que para el recogimiento; esto podría identificar su carácter más con el anglosajón, pero no literalmente. Se quedará al borde del mismo, y lo contrapondrá con el otro, el latino y clásico, "(...) *[fluctuando así] entre sustantividad y funcionalidad, en una dualidad dotada de una intensa ambigüedad en que lo sustantivo aparecerá y se disolverá simultáneamente en lo tensional*". Intentará así el arquitecto ligar el apriorismo con el horizonte de los acontecimientos empíricos: lo estructural fijará lo genético simbolizándolo, y lo genético diluirá lo estructural enriqueciéndolo, en una *"ambigüedad de profundas resonancias estéticas"*.

Un carácter —el celta— del que D. Alejandro nunca pudo —ni probablemente quiso— desprenderse. *"Resulta fácil"*, explica el también gallego Manuel Gallego⁶⁰, *"imaginar la influencia que [en no querer pisar raya al pasar de dentro a afuera] ha tenido su tierra natal, Galicia. El espacio de pastas de granito y sucesivos recintos"*, detalla, *"velados por los grises, conforman un complejo mundo de precisiones sutiles, de tramas sugerentes, de espacios con límites imprecisos y cambiantes"*. Para constatar que es ésta una idea que se va enriqueciendo en complejidad a lo largo de varios trabajos, hasta llegar a las viviendas de Alcudia del año 84, que para Gallego suponen la culminación de un recorrido: *"basta recordar"*, añade, *"la disposición de huecos y parras en el colegio mayor César Carlos (...), las correderas exteriores y la topografía en la vivienda unifamiliar del Sr. Guzmán (...) o la vivienda [de] la Caeira (...). Sería muy difícil explicar esta percepción compleja y ambigua del espacio del proyecto de Alcudia sin hacer referencias a estos espacios por él creados anteriormente"*. No en vano Gallego ilustra la casa Domínguez con una preciosa fotografía suya en que un emparrado (elemento tan gallego) del jardín genera, a media altura entre la terrazas sur y la cornisa del salón, un nuevo umbral.

En el cartucho Guzmán hay un plano que, tan diferente como es a los demás, llama poderosamente la atención. Se trata de una hoja grande, más grande que un DinA1, de un frágil papel de croquis, apenas dibujado en dos de sus esquinas. Contiene dos esbozos a lápiz del propio De la Sota: uno en color, más grande, en que dibuja la fachada oeste del cuerpo de dormitorios, pero sin dejar ver —como sí hacía en los planos del proyecto— la planta sótano y el patio inglés; el otro, tan tenue

⁶⁰ Gallego, M.: *Op. Cit.*



3.90. Los niños se han ido, pero su traza permanece: adhesivo infantil en una ventana de su antiguo dormitorio, mirando sobre el patio inglés.



3.91 y 3.92. "(...) Sucesivos recintos velados por los grises, conforman un complejo mundo de precisiones sutiles, de tramas sugerentes, de espacios con límites imprecisos y cambiantes" (croquis de la zona trasera, según ficha B29).

que casi resulta imperceptible, es una perspectiva de trazo muy delicado sobre la misma fachada, aunque algo escorada la vista, desde la rampa de entrada. Tampoco se ve aquí, igual que no se ve en la realidad al entrar desde el callejón del Jarama, dicho patio inglés. Sólo se intuye, como también ocurre en el dibujo coloreado con tintes *rojo burela*, un emparrado gallego (¿no es esto extraño y ajeno a un clima como éste?) que marca, como en la vivienda de Pontevedra, un umbral que había quedado sin definir, aunque sí implícito, por la propia arquitectura. Enrique de Guzmán cuenta hoy cómo, aunque creaba un umbráculo muy confortable delante de la estancia del sótano, y después de haberlo conservado y disfrutado durante muchos años, decidieron finalmente, cansados de los problemas que les daba —básicamente las ratas que por la parra lograban trepar hasta el piso superior— prescindir de él y cortarlo. Al igual que acabaron por sustituir la cubierta vegetal. Una cubierta vegetal que, por cierto, también se intuye, si se mira con cuidado bajo el tubo curvo de la barandilla, en los dos dibujos.

Capítulo 4º.

"Cruces y proyecciones"

"Quiere decir que, en una tarde entera, estando con un arquitecto como él, no hemos hablado de arquitectura, cosa que indica que había otras razones más profundas y que, después, en el momento de hacer, cada uno tenía su camino".

(Alejandro de la Sota, sobre José Antonio Coderch)



Imagen 4.01. La secuencia de dos atrios y comedor en la casa Gili, en 2004.

4.02. La biblioteca y nicho con sofás en la casa Guzmán, retratada por el mismo fotógrafo (José Hevia) en 2008.



a) Estudio comparativo de las dos casas

Al comienzo de este texto decidí, no sin cierto temor, asimilar su estructura, desarrollo y tono narrativo al de una obra teatral; te pedía para abordarla, querido lector, que conmigo te dejaras llevar de la mano por los dos actores noveles (las casas Gili y Guzmán), sobre los que te prometía un tremendo potencial para contarnos la historia que nos aprestábamos a escuchar; espero que, al menos en este punto y ahora que nos embarcamos en el cuarto y último acto —el que demostrará el éxito o fracaso de lo aventurado al principio— estés de acuerdo conmigo y puedas confirmarme que ambas elecciones fueron acertadas. Los dos tenían mucho que decir, y aunque no libres de fisuras en su discurso o de imperfecciones técnicas (probablemente perdonables), nos han ayudado hasta aquí a entrever mejor el núcleo de nuestro problema, que ahora ya es común a nosotros dos; a despojarlo de lo accesorio, a desnudar y colocar de forma ordenada sus muchas paradojas y contradicciones.

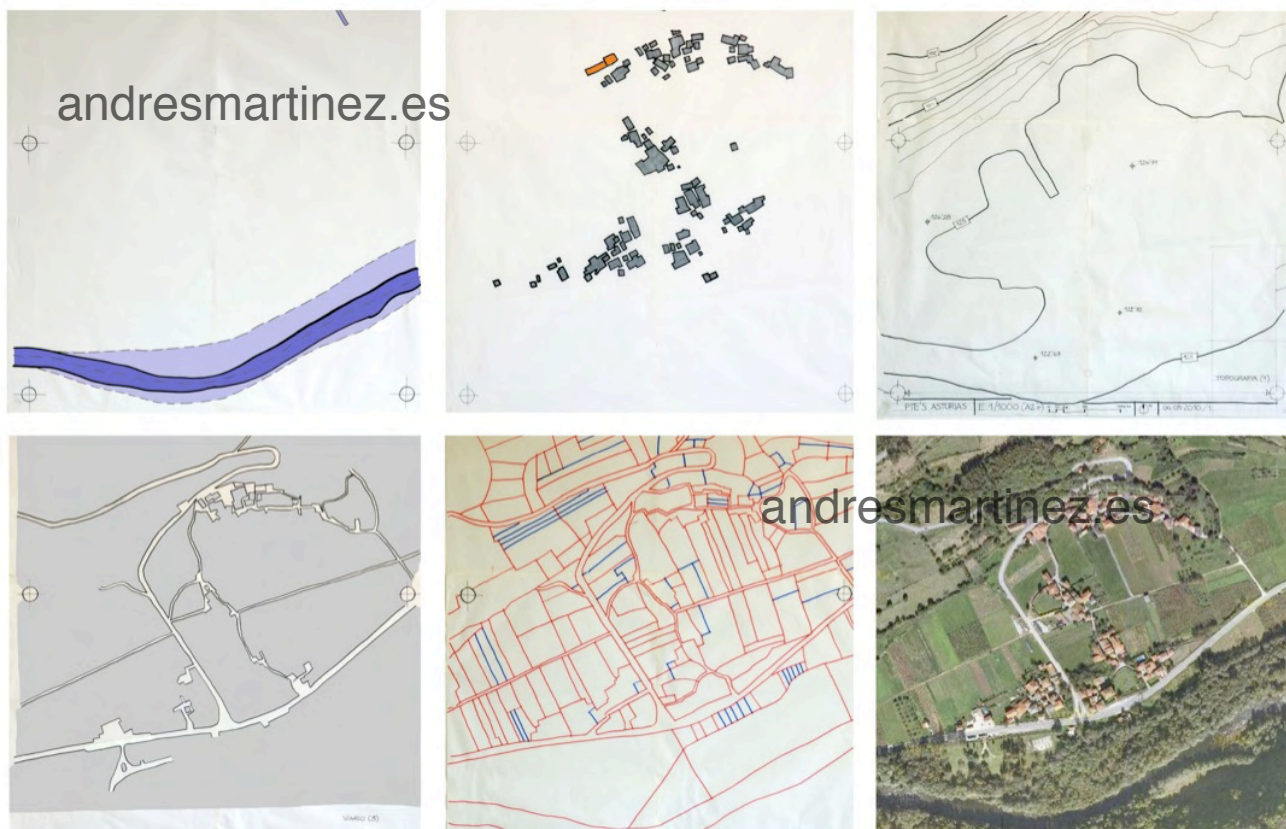
Nos hemos recreado juntos, lector, en los ambientes y climas en que ambos personajes —las casas— crecieron; hemos estudiado cuáles pudieron ser las razones que conformaron los rasgos esenciales de su carácter; los hemos visto, incluso, emanciparse de sus padres —los dos arquitectos—, buscar su lugar dentro de sus familias —el conjunto de obras de cada uno de éstos—, incluso mudarse de una familia a otra —la gente que las habitó—. Todo esto está muy bien. Ha sido en ocasiones divertido, y seguro que en otras algo más aburrido. Pero no hemos encontrado aún a los dos actores juntos en escena: ha llegado ahora el momento. No puedo dejar de ocultar la preocupación que esto me produce, porque son muchas las cosas que hasta aquí han quedado planteadas, y que aún siguen sin resolverse del todo. Son varios los hilos narrativos que aún no acabamos de entender dónde convergen, si es que lo hacen.

Como buenos lectores que ambos hemos intentado ser, no hemos olvidado que nuestro objetivo era hacer el *texto* (cada edificio) más fácil de leer. Hemos tratado juntos de sacar a la luz las estrategias que, consciente o inconscientemente, nuestros autores habían empleado; hemos intentado también hacer visibles las artimañas, los desplazamientos entre signo y vacío, que les eran inherentes a los autores y a su lenguaje. Pero no debemos, al menos yo, quedarnos ahí. Como me propone Steiner¹, sólo puedo abordar el cometido hermenéutico que me tengo encomendado mediante la asunción de un acto de responsabilidad: ese que también tienes, desde luego, como lector, pero con la nueva dimensión moral —la de la puesta en práctica de un entendimiento responsable, y una aprehensión activa— a que me llama mi condición de ejecutante. Si la verdadera hermenéutica del teatro, como sigue sugiriendo Steiner, es su representación —o del poema su lectura, o de la pieza de música su ejecución— yo debo tornarme, ahora que la escena se complica y llena de gente hablando a la vez, en un director que invierta mi propio ser en la interpretación: mis lecturas, mis puestas en acto de los significados y valores elegidos, no pueden ser las de un examen externo; a diferencia del reseñador, el vivisector o el juez, me he convertido en un ejecutante, y como tal tengo un compromiso con el riesgo, y debo por ello ofrecer una respuesta que resulte, en su sentido radical, *responsable*:

*"(...) Por eso llamare[mos] 'responsabilidad' a la respuesta interpretativa bajo la presión de la puesta en acto. La auténtica experiencia de comprensión (...) es de una responsabilidad que responde. (...) [Porque] en soledad, tanto pública como privada, el poema recordado o la partitura tocada son los custodios y recordadores de lo que es resistente"*².

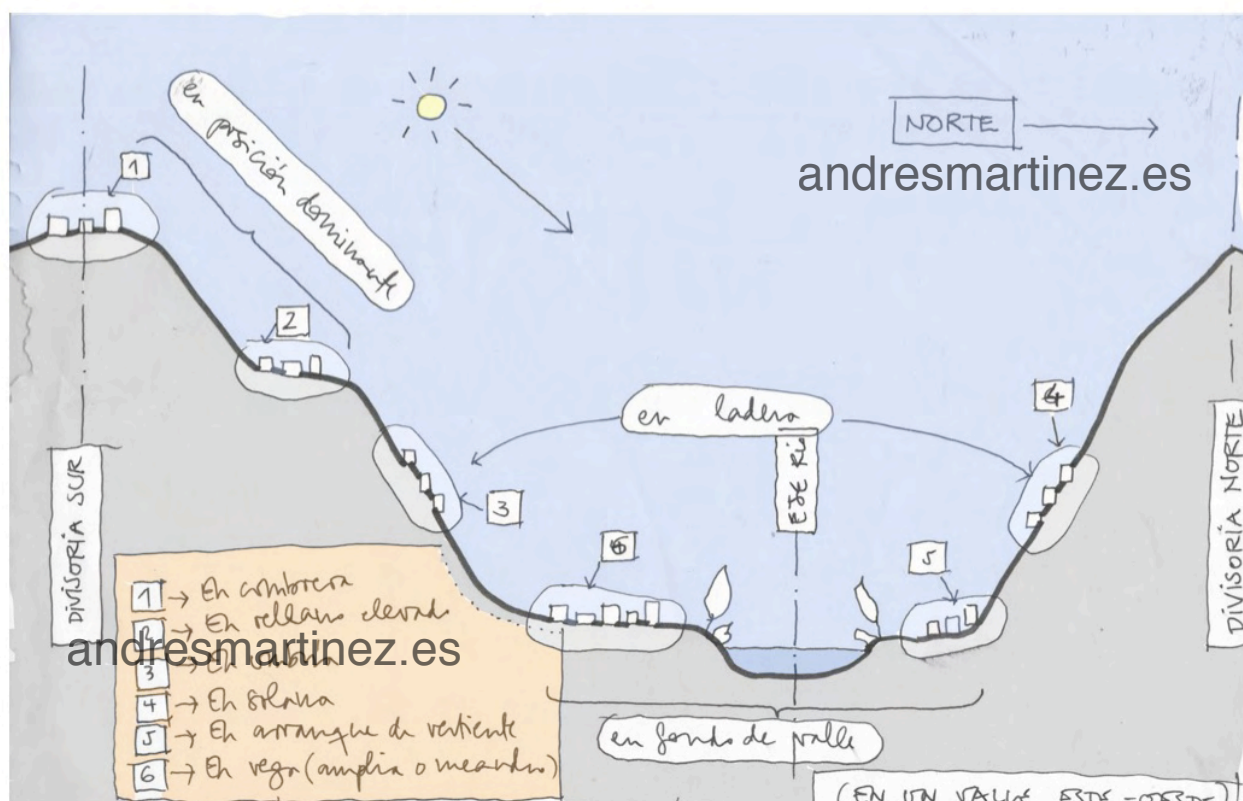
¹ En el primer capítulo (*Una ciudad secundaria*) de: Steiner, George: "Presencias reales". Ediciones Destino, S. A. Barcelona, 1998 Págs. 1-65. (Edición original: *Real presences*. University of Chicago Press. Chicago, 1989).

² *Ibid.*, pág. 19.



4.03. Las *capas* principales con que se puede realizar el diagnóstico del territorio. De arriba a abajo e izquierda a derecha: hidrología (capa 1); edificación (2); topografía (3); viario (4); división de la propiedad (5). Estas componen el mosaico unívoco que es el paisaje (6), en el núcleo rural de Soto de los Infantes (del Plan Especial Territorial del Narcea, Asturias. Rafael Mata -*director*-. Oviedo, 2010).

4.04. Clasificación de los núcleos rurales según su implantación en el perfil transversal del valle (del mismo documento, PTE Narcea).



¿Cómo deben dialogar nuestros personajes? ¿De qué manera debo organizar entonces la escena en que se encuentran cara a cara, y a solas, las dos casas? Si para Grassi, que habla en términos arquitectónicos, aquello que unifica una obra artificiosa es precisamente su estructura —y esto la acaba acercando a la literatura—, para Guillén, que lo hace desde un prisma puramente literario, el propósito debe de ser ir hallando la correcta articulación entre las partes y las clases³. Dentro de las familias taxonómicas que el comparatista aconsejaba sondear, hemos ido entrando en cuestiones tanto temáticas como morfológicas o creneológicas; hemos abordado también una serie de contactos binarios entre los que nos proponía, y puesto en relación a cada autor con su obra; también, aunque hasta aquí mínimamente, a los dos autores entre sí. Toca ahora establecer el contacto crucial entre las dos obras, que han permanecido ajenas la una a la otra⁴.

No olvidemos que estamos tratando de establecer correspondencias entre conjuntos que están constituidos por elementos que en principio son incomparables, y que por eso debemos desmontar para analizar y volver a montar nuestro resultado final. Hasta ahora hemos excavado en cada obra, la hemos manipulado y desmembrado para ver cómo estaba hecha; hemos tratado de utilizar la energía disponible que seguía latente en cada una de ellas —esa que es fruto del campo operativo que dista entre el resultado y el procedimiento—⁵, y gracias a ello hemos descubierto que ambos edificios eran descomponibles en diferentes sub-sistemas, dos de los cuales, los más evidentes, hemos identificado con los nombres de *estructura* y *envolvente*. Parece incluso que andan rondando dos sub-sistemas más de los que desconocemos aún si tienen o no entidad propia como herramientas de proyecto, y que serían los referentes a la *distribución* y la *implantación*. Seguimos insistiendo en comprobar la conjetura de que la argamasa que hace que todos ellos —que, como modernas que son las obras a las que pertenecen, no son plenamente coincidentes pero sí interdependientes— funcionen entre sí de manera no distorsionada es un nuevo sub-sistema que hemos bautizado como el de los *espacios intersticiales*.

Lo que me presto a hacer ahora es un ejercicio comparatista entre la dos obras y a través de la lectura cotejada y paralela de cada una de estas familias de sub-categorías: la envolvente de la casa Gili enfrentada con la de la Guzmán, y luego la estructura, y así sucesivamente. Para hacer las conclusiones más inteligibles, he estimado conveniente que la metodología hiciera hincapié en la descontextualización de cada uno de los problemas: esto es, cada pareja de sub-sistemas, cuestiones parciales o dibujos deben de ser analizadas de forma ajena al marco general que les da cabida. Este método de diagnóstico no difiere demasiado del que, en proyectos recientes, he podido poner en práctica en un campo tan aparentemente distante del que aquí no ocupa como es el de la ordenación del territorio y el paisaje. Permítaseme al respecto una breve digresión, que puede servir para arrojar algo de luz sobre el planteamiento metodológico de que propongo servirme.

Cuando, hace no mucho tiempo, me fue encomendada la parte de arquitectura y urbanismo de dos planes territoriales en Asturias, dentro de un equipo transdisciplinar dirigido por el geógrafo Rafael Mata⁶, el encargo era claro en dos cosas: por un lado, se debía centrar básicamente en el estudio de los núcleos rurales, como principal hecho edificado que son del paisaje asturiano, aquél que le otorga, desde la arquitectura, más carácter y singularidad; por otro, se debía de buscar en ellos —los núcleos— todo aquello que tuviera que ver con el "tipo geográfico", que no es otra cosa que las invariantes que el medio físico impone al sistema de asentamientos, y su consecuencia morfológi-

³ Grassi en su *Op. Cit.*, pág. 62; Guillén en su *Op. Cit.*, págs. 19-20.

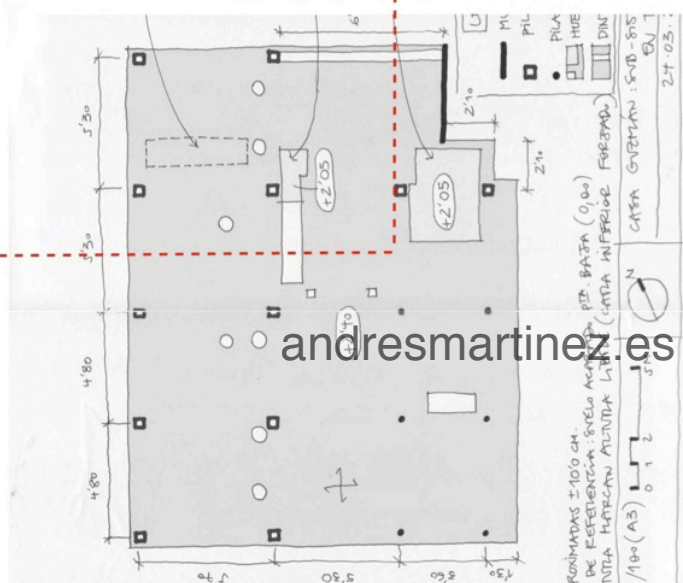
⁴ Según también lo explica Guillén en *Ibid.*, en las págs. 121 (lo referente a taxonomías) y 89-95 (contactos binarios).

⁵ Tal y como nos recomienda Carlos Martí en sus respectivas *Op. Cit.* de 1993 (pág. 113) y de 2005 (pág. 26).

⁶ Se trata de los "Planes Territoriales Especiales de los valles del Medio y Alto Nalón", por un lado, y "del Narcea", por otro, ambos en el Principado de Asturias. (Rafael Mata -dir.-, Oviedo, 2010).



4.05. (arriba): contactos binarios para el núcleo de Soto de los Infantes (Narcea). A la izquierda, capa topografía en contacto con capa edificación; a la derecha, capa topografía en contacto con la capa viario.



4.06. (derecha): contacto binario entre los dos sistemas de estructura de las casas Gili (arriba) y Guzmán (abajo), con misma escala y orientación equivalente. (Los dibujos son fragmentos de las fichas A59 y B42 respectivamente).

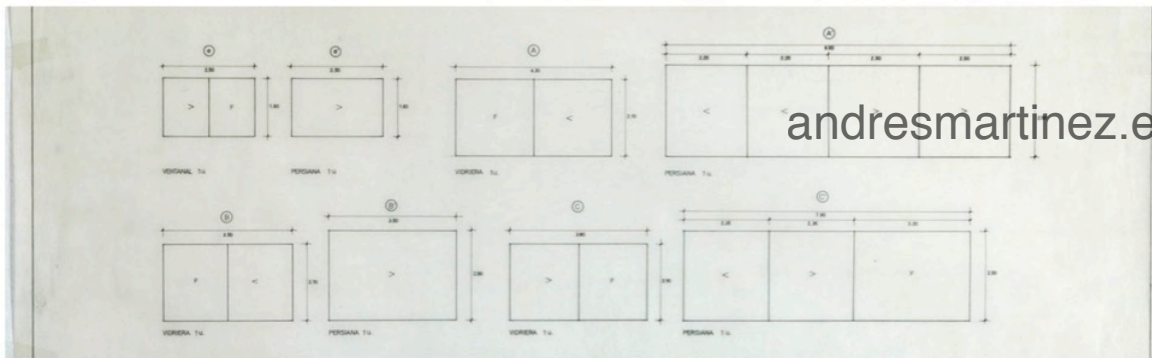
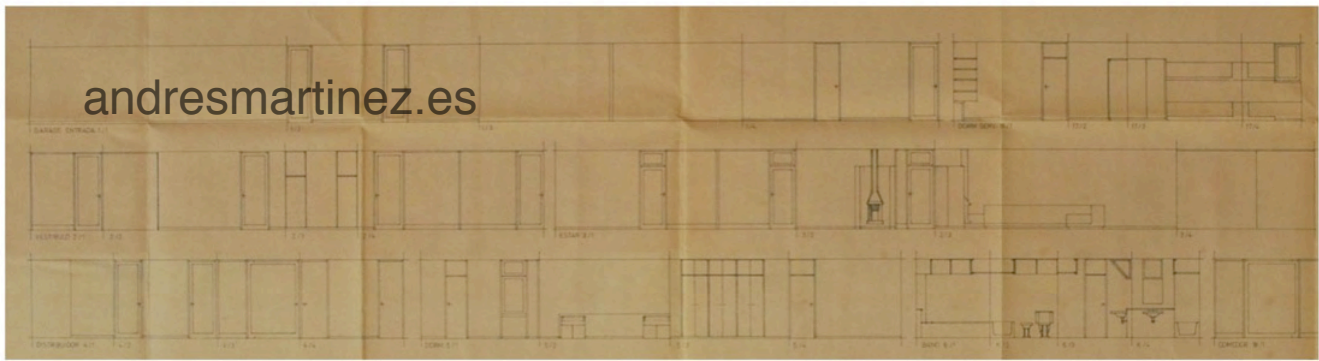
ca. Es, además, la herramienta que otorga unidad a un medio edificado en que no existen dos núcleos iguales. Consideramos entonces que el paisaje, que vendría definido por la intersección del soporte físico y lo edificado, se podía descomponer en diferentes capas; capas que, mediante un estudio comparado —en contactos binarios y descontextualizados— permitirían emitir un diagnóstico certero, y con ello las bases para unas propuestas de evolución, ya fueran de crecimiento o de decrecimiento, de los tejidos urbanos formados por los núcleos.

Las capas principales, un mínimo de cinco, se dividían en dos grupos: dentro del primero —el *medio natural*— encontrábamos las que se referían a la *hidrología* o la *topografía*, llenas todas ellas de matices que introducían factores tales como la orientación, la altitud, etc.; el segundo —el *medio humano*— englobaba las capas del *viario*, la *edificación* y la *propiedad*. Todas estas capas, y probablemente varias más que se podrían identificar, cuando funcionan juntas forman el conjunto unívoco que entendemos como territorio, y en su acepción más amplia, paisaje. No obstante, lo que haría que el hecho paisajístico se decantara hacia uno u otro carácter sería la predominancia de uno de estos factores sobre los demás: a veces era la topografía, y lo empinado de una ladera; otras, la hidrología, y la proximidad a un cauce o su vega; algunas, en cambio, mandaba el viario o la importancia de una carretera al determinar la forma del núcleo. Muchas otras veces, y eran las que más, el carácter del asentamiento —eso que lo hacía singular sin perder la claridad de sus invariantes— venía determinado por la predominancia conjunta de una pareja de factores sobre el resto. Todo ello sólo pudo ser detectado después de analizar de forma segregada cada una de las relaciones binarias que estas capas establecían entre sí.

Para acentuar la deseada descontextualización —y ya de vuelta a nuestros dos proyectos— será útil que al emparejar entre sí los dibujos de los diferentes sub-sistemas los giremos y miremos desde un punto de vista al que no nos tengan acostumbrados los planos originales de los autores. Esto permite, además, que queden colocados en orientaciones respecto al Norte que se parecen mucho entre sí. Los planos irán a escala equivalente, y se alinearán atendiendo a dos puntos muy concretos de cada casa: en la casa Gili, el vértice al este del atrio, en la Guzmán, el extremo trasero interior del comedor; luego entenderemos el porqué de ambas elecciones.

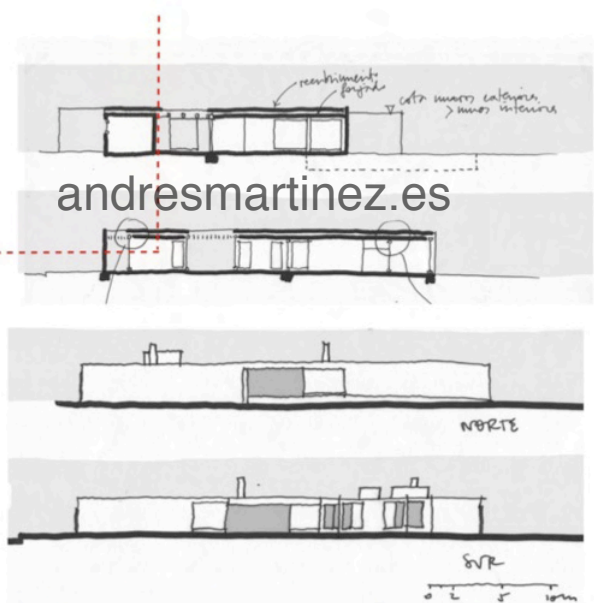
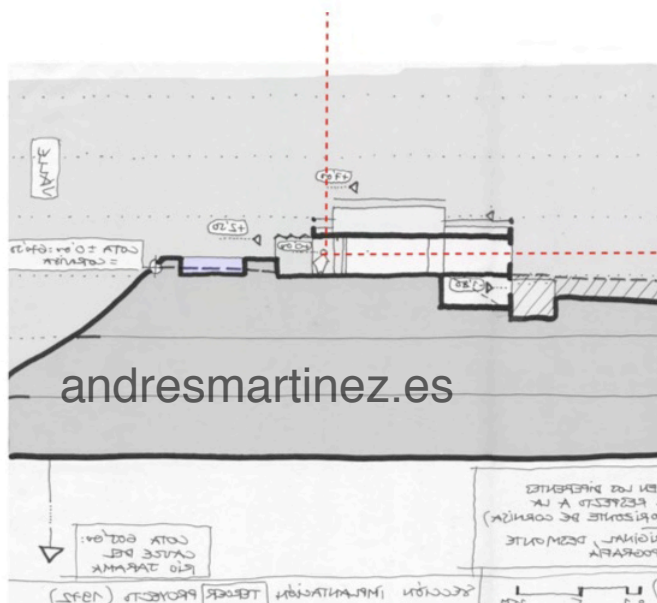
En lo referente a la estructura, ambos edificios no pueden resultar a primera vista más diferentes. Mientras que la casa Gili se soporta, como vimos, mediante una serie de muros de carga paralelos que dejan entre ellos forjados que salvan luces, direcciones y dimensiones muy desiguales, la Guzmán, en cambio, se sirve de una retícula bastante homogénea de pilares, que soporta una losa bidireccional, con vanos muy similares entre las dos direcciones. Las luces de los forjados en la primera —en torno a los tres metros, con excepción del garaje y la sala— son bastante más cortas que las de la segunda, que rondan los cinco metros. Los quiebros, tanto interiores como exteriores, de los muros de Coderch vienen condicionados por el tamaño y la orientación de las piezas que alojan: la estructura adopta así un rol propio de la tabiquería, que queda casi por completo diluida. Pudiera parecer con esto que la casa queda más cerca de la gramática unívoca de una arquitectura tradicional que de la planta libre, a la que parece aproximarse más el edificio de Sota, que presenta una retícula estructural ajena a la distribución interior.

Ambas cosas —la proximidad de la estructura de la casa Gili al canon antiguo, la de la Guzmán al moderno— ocurren sólo en apariencia, o en cualquier caso no de forma pura. Las divergencias entre ambas disposiciones estructurales, que desde luego existen, no deben de distraernos de sus similitudes, que a nuestros efectos resultan más interesantes: por mucho que queden más veladas, y que residan más en el carácter y la intención que en las soluciones concretas. Tanto el edificio de Sitges como el de Algete se dotan de herramientas que distan de ser ortodoxas y que desdican enseguida la supuesta filiación a los respectivos cánones. Porque, ¿qué otra cosa, sino heterodoxo, es el recurso de Coderch a pilares y dinteles en el garaje y el estar, escapando así por completo a la



4.07. Contacto binario entre los respectivos sub-sistemas de *envolvente*. Planos cotejados de carpintería: arriba, alzados interiores de la casa Gili (fragmento de la ficha A21); abajo, memoria de carpinterías de la casa Guzmán (fragmento de la ficha B21).

andresmartinez.es



4.08. Las secciones, comparadas. (Fragmentos de las fichas B41 —Guzmán, izquierda— y A61 —Gili, derecha—).

lógica y dimensiones propias de los muros de carga? ¿No lo son, también, el sistema de embrochado que abre el atrio hacia el vestíbulo y jardín, o la manera en que se sujeta sobre el porche de la piscina el gran alero? ¿No están estos recursos casi más cerca, como ya vimos, de un lenguaje de planta libre que de uno tradicional?

Otro tanto ocurriría con la casa Guzmán: lejos de crear una retícula estrictamente isótropa y neutra —como sí lo habría hecho Mies— De la Sota opta por la convivencia de dos sistemas estructurales diferentes: la parte trasera con pilares de hormigón, la delantera de acero. Esta decisión desconcertante, que no tiene ninguna justificación constructiva, busca acrecentar el carácter dual —tectónico y pesado en el cuerpo de dormitorios y cocinas, más ligero en la secuencia abierta de las zonas de estar y su porche— de una planta sólo en apariencia homogénea. Como Coderch, Sota hace uso de muletas que desvirtúan la pureza del tipo estructural, como, por ejemplo, el uso de un largo dintel y un muro de carga en dos de los lados del garaje.

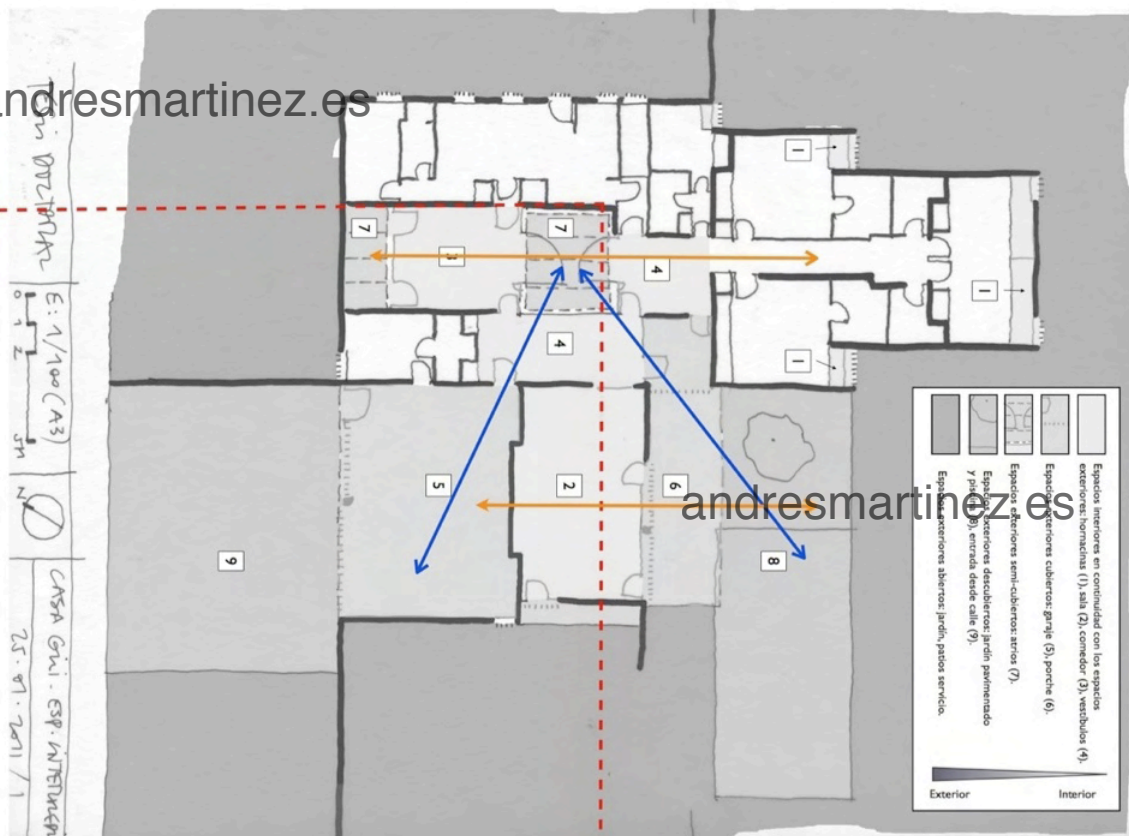
Cosas también extrañas acaban ocurriendo en los elementos horizontales de la estructura: tanto la apertura dual a ambos lados del comedor en la casa Gili, como el desnivel que forma el nicho rehundido de la biblioteca en el forjado de la Guzmán, ponen tierra por medio de lo que cabría esperar como soluciones ortodoxas; ni los patios de Sitges son recintos fácilmente aprehensibles o delimitados por muros, ni el interior de la vivienda de Santo Domingo queda estrictamente comprendido entre dos planos horizontales y paralelos. En uno y otro caso, ¡cuántas licencias, cuánta distancia irrespetuosa respecto al canon, cuánta ambigüedad y ambivalencia! ¿En aras de qué? ¿Es esta hibridación algo que sólo ocurre en la estructura? Veamos.

Para analizar las envolventes deberemos cotejar dos planos que no son del todo iguales: el de los alzados interiores de la casa Gili, y la memoria de carpinterías de la Guzmán. Esta falta de coincidencia en los métodos de representación para mostrar elementos equivalentes tampoco es una cuestión menor. Mientras que Coderch dibuja el cerramiento desde su interior —e integrado en su contexto, ya venga éste definido por la estructura, el mobiliario, la tabiquería, o elementos menores como la chimenea y sanitarios—, Sota lo representa de una manera mucho más abstracta: desde el exterior —aunque bien podría ser a la inversa— y desligado por completo de su soporte y entorno, a modo de una memoria gráfica acotada, y pensada para construir en taller cada elemento de acuerdo a las medidas del replanteo. En ambos casos, la envolvente se atiene a una lógica "de techo a suelo", evitando casi siempre la aparición de dinteles o antepechos explícitos. Una regla que obedecerá de forma más estricta Coderch —las ventanas de sus dormitorios se convierten en puertas por las que salir al jardín—, aprovechando como lo hace la falta de relieve de su parcela. Sota, que trabaja más limitado por la topografía, optará por el uso de algunas ventanas estándar en los dormitorios, de formato cuadrado y con dintel, antepecho e incluso caja de persiana enrollable⁷. Pero será el único lugar en la casa Guzmán: el resto de ventanales son grandes cristaleras que se deslizan, bien una sobre la otra —ambas practicables—, bien una móvil sobre otra fija. En ellos, es llamativa la manera en que se distingue la altura del ventanal de la de la corredera que lo protege, dejando espacio encima del primero para la colocación de un falso y delgado dintel sin función estructural alguna.

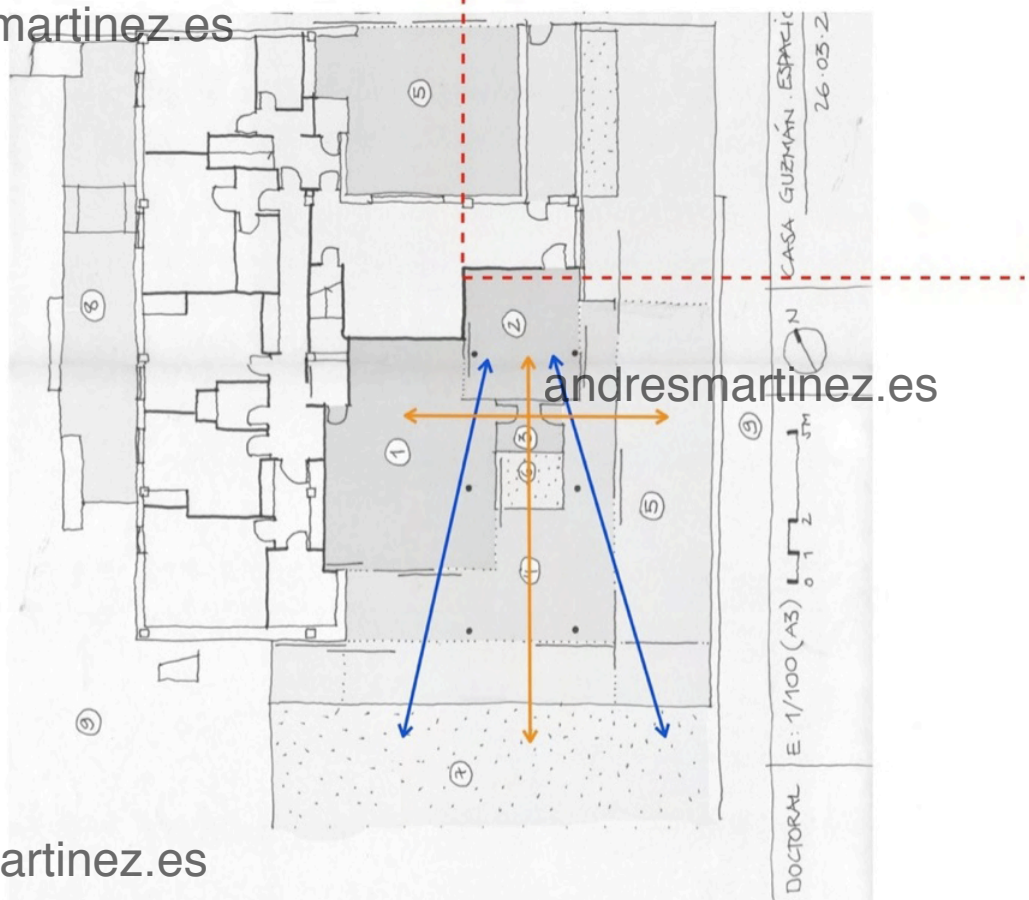
Es éste un capialzado cuya existencia y gran dimensión resultan desconcertantes, y que no acaba de estar justificado por la necesidad de alojar tras él las guías de las cortinas y visillos. Así lo entiende al menos Coderch, que cuelga las suyas, sin problema alguno, directamente del techo. Creo que su explicación reside más bien en esas cuestiones de resguardo que tanto preocupaban a Sota. Si se esmeró en acotar por abajo, y con los taludes del terreno y piscina, las vistas, ¿porqué no iba a hacerlo también por arriba, aunque fuera con elementos constructivamente prescindibles? Esto

⁷ El detalle de la persiana enrollable aparece en la Ficha B23 del anexo.

andresmartinez.es



andresmartinez.es



andresmartinez.es

4.09. Contacto binario entre los sub-sistemas de *espacios intersticiales*. En rojo: punto de ancla común para facilitar el estudio comparado; en azul: secuencias visuales oblicuas desde las piezas nucleares hacia afuera; en naranja: secuencias espaciales alineadas con las retículas (extractos de las fichas A62 —Gili, arriba— y B45 —Guzmán, abajo—).

añadiría un grado más de complejidad a la secuencia que va del interior de la sala hasta el jardín y el horizonte, pasando por los porches. Es interesante también detenerse en la manera en que ambos arquitectos organizan los lienzos más grandes del cerramiento, que son los de los respectivos estares. Coderch se sirve de montantes verticales para dividir las partes correderas de gran tamaño de las más estrechas y abatibles; estas últimas, que forman puertas independientes, las llega incluso a separar mediante un mainel horizontal, y así crear un pequeño ventanuco de ventilación. Es un enfoque que especializa las diferentes partes del cerramiento según su función y sistema de apertura —y que también tienen las dos grandes puertas pivotantes del atrio principal—, pero que no le vale a Sota, que persigue una permeabilidad total entre el interior y el exterior. Si, como nos recordó Valdés, para él el cerramiento no es más que un "tabique que se desplaza", la suya es desde luego la solución más coherente.

Las funciones que debe garantizar una envolvente son varias, y bien distintas. Lo vimos al comienzo del primer capítulo⁸, donde enumerábamos las siguientes: debe de ofrecer *estaqueidad frente al agua* (primera función) y al *aire* (segunda); debe también colaborar a la *protección térmica* y el confort del edificio (tercera), aunque evitando los riesgos de la sobreexposición al sol, para lo que se servirá de una *protección solar* (cuarta); debe de garantizar, es obvio, la *privacidad*, sin por ello impedir la visión hacia el exterior (quinta); y así, posiblemente, hasta varias más. Cada una de estas funciones podría asimilarse constructiva y geoméricamente a una *membrana*. Del orden y disposición relativa entre todas estas membranas o capas dependerá la eficiencia energética y el grado de confort del edificio; de su nivel de correspondencia con el soporte que les ofrece la estructura o la tabiquería, si el lenguaje resulta más o menos moderno; del espacio que alberguen entre ellas, tal y como dijimos, dependerá la posibilidad de crear *habitaciones exteriores*.

La casa Gili, que es muy ortodoxa en sus fachadas este y oeste (donde la envolvente y la estructura —tanto la vertical como la horizontal— son plenamente coincidentes) sin embargo explota en sus lados norte (el garaje y entrada) y sur (el estar y porche). Son lugares donde el cerramiento se disgrega y distancia del soporte de los muros y forjados, y con ello da lugar a la aparición de una serie de espacios vivibles intersticiales. Lejos de conformar una secuencia homogénea de cuartos exteriores autónomos, descubrimos una compleja concatenación espacial que sólo puede entenderse mediante la lectura conjunta de todos ellos. Defiendo que es precisamente la disposición y uso que cada una de estas piezas (el *cenáculo*, *garaje-zaguán*, *atrio*, *vestíbulo* o *porche*) hace de las cinco diferentes membranas antes enumeradas lo que les otorga un significado concreto y una posición singular dentro de dicho sistema espacial. Así, el *cenáculo* (pequeña pieza de planta cuadrada a mitad de camino entre el vestíbulo y el porche) es un lugar al aire libre, pero protegido en su cara exterior por una persiana de lamas; lo mismo ocurre en el *garaje-zaguán*, y en cierto modo también en los *atrios*, aunque con la diferencia de que en éstos la membrana solar se coloca en horizontal a la altura del techo. En el extremo opuesto, los *vestíbulos* (el principal y el de dormitorios) son piezas climática —aunque no visualmente— interiores, y el *porche* queda más cerca del exterior, por prescindir como hace de la protección solar, que queda pegada a la carpintería del estar.

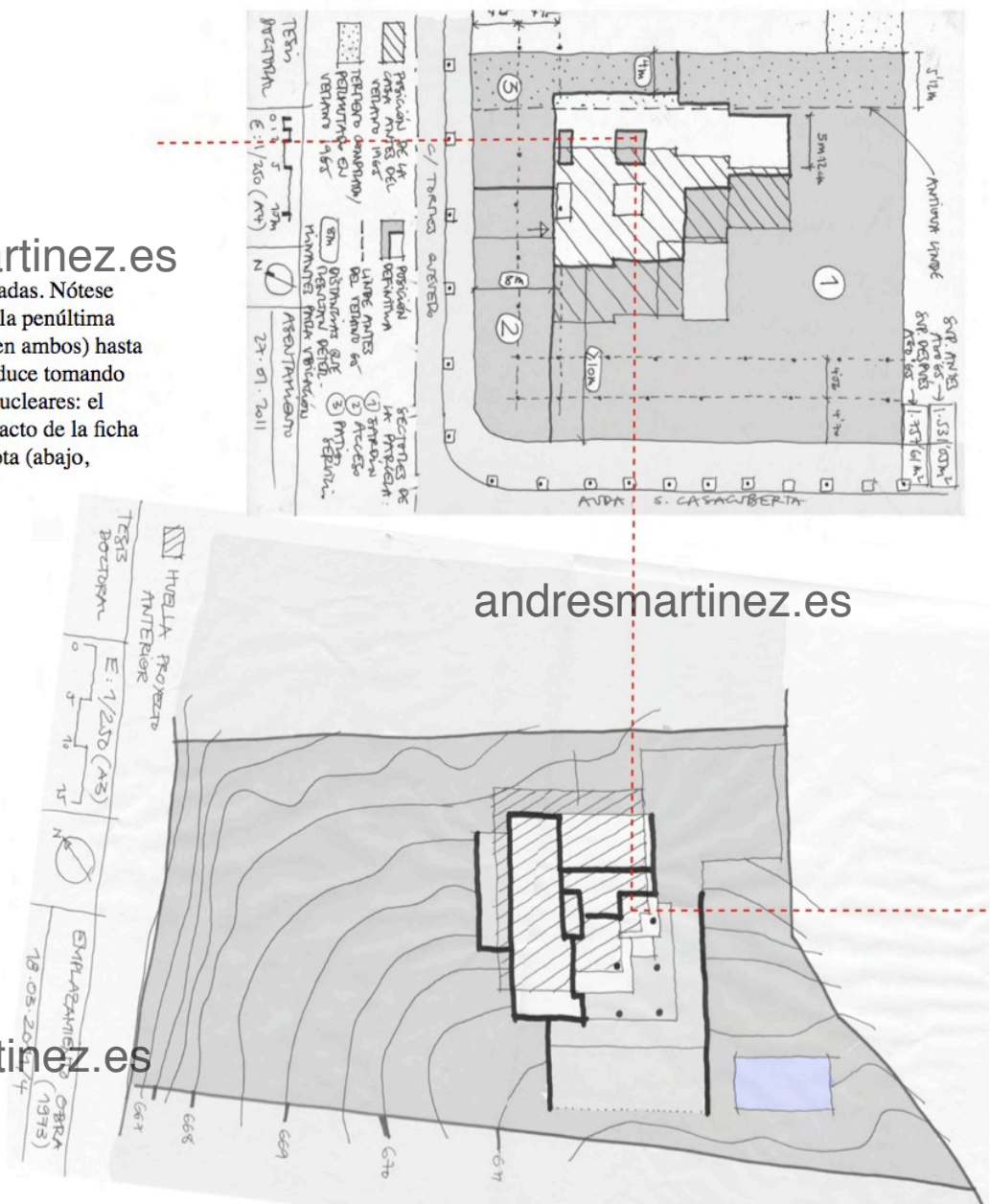
Algo muy parecido ocurre en la casa Guzmán. En contraste con la fachada de dormitorios (que como en la Gili queda resuelta de forma más ortodoxa), en la esquina sur (ahora convexa, y no cóncava como en aquélla) asistimos a una completa desarticulación entre los sub-sistemas: la cristalería y las correderas se distancian e ignoran, una y otras, el sitio lógico a que las obligaría a situarse la estructura; algunas membranas, como es el caso de la solar constituida aquí por toldos replegables, se proyectan exageradamente lejos del volumen principal de la casa, ofreciéndole al

⁸ Ver imagen 1.02.



4.10 y 4.11. Las proas de ambos edificios: desde el jardín y hacia el cuerpo de dormitorios en Terramar (izquierda), desde la plataforma de desencochar y hacia la biblioteca en Ciudad Santo Domingo (derecha).

4.12. *Implantaciones comparadas.* Nótese cómo el deslizamiento desde la penúltima versión de proyecto (a rayas en ambos) hasta la ubicación definitiva se produce tomando como referencia los cuartos nucleares: el *atrio* en Coderch (arriba, extracto de la ficha A57), el *comedor* en De la Sota (abajo, fragmento de la ficha B38).



ámbito doméstico espacios que sin ese gesto le hubieran resultado, por lejanos, ajenos. Lo que Coderch había cubierto con una parrilla de lamas *Llambí* (en los atrios) y un alero de hormigón (en el porche) Sota lo confía a la etérea y transformable materialidad textil de los toldos (sobre sus porches exteriores). No obstante, y a grandes rasgos, la intención de los dos es básicamente la misma. Como parecida es también la manera en que se prolongan las persianas correderas (de madera y pintadas de blanco unas, de aluminio color champán, las otras) fuera del edificio, sirviéndose, para desplazarse, ya sea de una prolongación de un muro, o de una pequeña estructura metálica que les sirve de guía.

Comparemos ahora las dos plantas de implantación. Recordemos que, en la parcela de Terramar, Coderch se había servido de tres muros para dividirla en diferentes sectores. Son tres zonas —el *acceso*, desahogado y junto a la calle; el *servicio*, estrecho y junto al linde vecino; el *jardín*, amplio y orientado a mediodía— fáciles de distinguir también en la parcela de Santo Domingo, a pesar de que la casa de Sota quede al final colocada en una posición más centrada. La lógica centrífuga de la casa Gili —esa mediante la cual los tres muros exteriores, si se siguen hacia el interior, convergen, en forma de esvástica, en la secuencia de los atrios y el comedor— puede intuirse también en la Guzmán: aunque con geometrías algo menos claras, los muros exteriores de ésta, que son de contención, tienen su centro de gravedad en las piezas del vestíbulo y comedor.

Hemos estudiado también cómo ambos proyectos, cuando ya tenían las obras en marcha, deslizaron su posición unos pocos metros en el terreno. Uno de ellos se arrimó a un linde en el que se había ensanchado la parcela; el otro se separó, gracias a haber girado la posición de la piscina. Ambos utilizan, como punto de referencia en este último cambio, el mismo baricentro formado por el atrio y comedor, que es el utilizado para alinear los dibujos. Todo esto me lleva a aventurar que podemos reproducir para la parcela de la casa Guzmán la lógica de agregabilidad que se derivaba de la división tripartita de la Gili. La suerte para Coderch es que pudo ensayar este potencial de multiplicación en varios sitios de Terramar, siempre con parámetros (el programa, el terreno) muy parecidos, y a lo largo de varios años; Sota, ocupado como estuvo en el análisis del paisaje sobre el Jarama, ignoró por completo la urbanización que tenía a sus espaldas. ¡Qué feliz coincidencia! o, ¿no lo será tanto?: descubrir que la segunda obra tiene un potencial tipológico que seguro que su autor no buscó. Y esto, ¡resulta que lo hemos adivinado gracias al estudio de la primera, con cuyas condiciones de partida tan poco tiene que ver!

En el sentido contrario, ¿qué nos permite aprender sobre la casa Gili la búsqueda en torno a la cota altimétrica ideal que tantos quebraderos provocó hasta el final a De la Sota? Si Sota dijo de este ejercicio para amoldarse a la topografía de la atalaya de Santo Domingo que tenía algo de *magnético*, yo añadiría que el de Coderch fue a su vez un tanto *platónico*: en Terramar, a escasos cinco metros sobre el nivel del mar, no existe topografía alguna, salvo la pequeñísima diferencia de cota entre la acera y el solado interior por la que el esmerado constructor inquiría al aparejador al inicio del replanteo⁹. Por eso, en su proyecto, la lógica centrífuga y en esvástica queda mucho más clara en planta, mientras que en el de Sota se debe recurrir a la tercera dimensión, que se prolonga hacia el sótano y el altillo, para reconocerla.

El atrio de la casa Gili y el comedor de la casa Guzmán; dos piezas de funciones diferentes —aunque no del todo: el primero tiene, como vimos, algo de comedor, el segundo algo de vestíbulo— pero con roles estructurantes idénticos. En ellos convergen las líneas principales de los edificios, también en vertical. En ellos se juntan, en ambos casos, varias secuencias visuales diagonales: en el primero, la que une el zaguán con el garaje, el vestíbulo, y el atrio, y la que enlaza atrio, vestíbulo, cenáculo, porche y jardín; en el segundo, la que relaciona el comedor con la sala y el talud oes-

⁹ Ver ficha A29.



413 y 414. "(c.) El más extremo de todos estos gestos [contradictorios] sería (y no sólo por su significado, sino también por su distancia literal respecto al núcleo de la casa) el que se refiere a la piscina, como una lejana rémora del 'impluvium' de la casa clásica. (...) Y la tendencia a enroscarse alrededor de un árbol, una alusión al soporte principal del modelo primigenio de pabellón que es la tienda".



te, y la que une comedor, sala, porches y piscina. Son sólo algunas de las secuencias posibles, pues existen otras, no ya diagonales, sino alineadas con las retículas: la que comunica, por ejemplo, el comedor con el vestíbulo de dormitorios a través de los dos atrios (en la casa Gili), o la que lleva desde el comedor al talud sur del jardín, a través del vestíbulo, la jardinera y ambos porches (en la Guzmán). Además, alrededor del atrio de la casa Gili y del comedor de la Guzmán gravitan en ambos casos piezas de igual carácter monolítico: una es la conformada por la batería de dormitorios y aseos, la otra la que engloba todas las estancias de servicio. Por si no hubiera quedado claro esta distinción entre las partes cerrada y permeable del edificio, Sota se encarga de marcar la frontera entre una y otra al utilizar dos sistemas estructurales antagónicos. Esa es, creo, la única y verdadera función de tal decisión.

Ambas piezas nucleares son, a la vez, anclas que señalan, ya sea implícita o explícitamente, el punto en que la vivienda se proyecta hacia la tercera dimensión. Lo hace hacia el cielo en la casa Gili; hacia el nicho rehundido de la biblioteca, con cuya esquina coincide el comedor, en la Guzmán. Carlos Martí explica cómo solemos "(...) [asociar] el patio a lo cóncavo e interiorizado, a la construcción de un recinto y a la apertura cenital; mientras que el pabellón se asocia a lo convexo, a la construcción de un techo, al carácter centrífugo y a la apertura visual hacia el horizonte. En su reducción más esencial, el patio se identifica con un muro que delimita un lugar mientras que el pabellón se asimila a un techo que protege y expande la visión lateral"¹⁰. Pero enseguida matiza que el valor prioritario que la arquitectura moderna ha otorgado al pabellón no implica en absoluto la exclusión del patio: los maestros (entre los que podemos contar a nuestros dos autores) han comprobado que existen muchos grados de compatibilidad entre estos dos modos de concebir el espacio que, inicialmente, se presentaban como irreconciliables. Martí reivindica que esto sólo se puede conseguir añadiendo a los procesos lógicos un cierto número de figuras heterodoxas del pensamiento, tales como la *analogía*, la *intuición* y la *paradoja*¹¹. Una vez pasada por el tamiz de estos recursos de hibridación, creo que la mencionada dualidad entre patio y pabellón, entre la concavidad y la convexidad que caracterizarían a uno y otro, queda diluida como contraposición para convertirse en dos cosas complementarias.

Estimo que a esta lista de recursos heterodoxos habría que añadir uno más, y se trata de la *contradicción*, entendida en el sentido *venturiano* del término. Como ya apunté, en esto parezco tener a Baldellou de mi lado, pues considera que, en Sota, "(...) la contradicción del uso diverso de los materiales puede explicarse como equilibrador de escala (material pequeño en escala grande y viceversa), y como compensador simbólico, por el significado de textura, color, etc. (...) [de] la renuncia [a] las formas significativas." Añade este autor que ambos —Sota y Venturi— "(...) excluyen una serie de condiciones que caracterizan a la realidad (...) para incluir en el proceso, ya en un contexto propio, la complejidad estética. (...) Venturi explica el proceso, De la Sota lo [hace implícito]: (...) Venturi [es] estético-exhibicionista, De la Sota estético-elitista. Uno hacia afuera, otro hacia adentro, los dos pretenden una nueva aproximación al entorno de lo popular y anónimo"¹².

Creo que las dos obras que hemos revisado están plagadas de gestos contradictorios que, por buscados, se convierten en paradojas, y con ello en potentes herramientas de hibridación. Esto es lo

¹⁰ Martí, Carlos: "Pabellón y patio, elementos de la arquitectura moderna". Conferencia no publicada. Barcelona, 2007. Pág. 1.

¹¹ En *Ibid.*, pág. 10, donde añade: "(...) El proyecto parte de una serie de operaciones que nada deben a la arbitrariedad o el subjetivismo, pero que tampoco es posible reducir a la fórmula escolástica de la mera deducción. (...) Todas estas figuras forman parte de un modo de concebir e interpretar la realidad que es propio del proyecto".

¹² Ambas citas de Baldellou están tomadas de su *Op. Cit.* (1975), pág. 84.

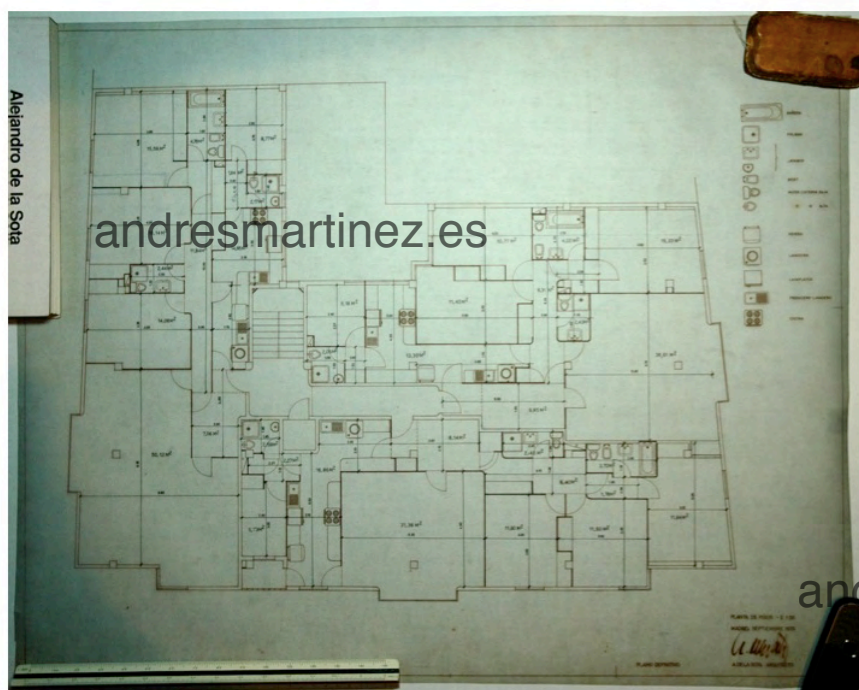


4.15 y 4.16 "(...) Y ambos garajes son una versión
libérrima de la antesala de entrada que formarían
unas 'fauces' [en la casa grecorromana]."



que las acaba colocando a las dos lejos del modelo ideal de patio o pabellón a que alude Martí. El más extremo de todos estos gestos sería —y no sólo por su significado, sino también por su distancia literal respecto al núcleo de la casa— el que se refiere a la piscina, como una lejana rémora del *impluvium* de la casa clásica. Pero no sólo, porque el atrio de Sitges alude a un *compluvium* dissociado del *impluvium* que le correspondería, pero que Coderch ha alejado hasta el jardín; y ambos garajes son una versión libérrima de la antesala de entrada que formarían unas *fauces*; y la tendencia a enroscarse alrededor de un árbol, una alusión al soporte principal del modelo primigenio de pabellón que es la *tienda*; y así sucesivamente.

Llegados a este punto, me parece que ya somos capaces, antes de sumergirnos en la recapitulación que supondrá volver a abordar el problema desde un punto de vista puramente tipológico, de pasar a limpio una primera tanda de conclusiones surgidas de la observación directa de los dos ejemplos. Hemos detectado cómo ambos albergan dentro de sí dos sub-sistemas principales (la *estructura* y la *envolvente*) que en unos sitios son coincidentes, y en otros son sometidos a una disociación extrema. Hemos encontrado —no lo supimos hasta aquí— que existen otras herramientas autónomas, que serían asimilables al tercer y cuarto sub-sistemas: el que tiene que ver con la *tabiquería*, y el que se ocupa de la *implantación*. Todos ellos se interpenetran y establecen relaciones cambiantes entre sí. En la intersección de todas estas relaciones, y como árbitro de hacia qué lado de la dicotomía se deberá decantar cada obra, ha ido apareciendo, una y otra vez, el sub-sistema de *espacios intersticiales*. Y ello, en un doble cometido. El que genera, por un lado, "cuartos exteriores", estancias independizables y habitables al exterior, para lo que manipulará a su gusto los elementos que componen la envolvente; y el que articula, por otro, las secuencias espaciales de las casas: para conseguirlas se servirá, a la vez, de la conjugación de los cuatro sub-sistemas que le preceden.



4.17 y 4.18. Plantas tipo de los edificios Compositor Bach (Corderch, Barcelona 1958 —arriba—) y Gondomar (De la Sota, Pontevedra 1972 —izquierda—). Fichas C10 y C28 respectivamente, que no se reproducen aquí a escalas comparables.

andresmartinez.es

4.19. Fragmento de la carta de Corderch al Secretario General de la Dirección General de la Vivienda (Mayo 1962, según fichas C24-C25; la contestación está en la ficha C26).

Sr. D. Carlos Soler
Secretario General de la Dirección
General de la Vivienda
MINISTERIO DE LA VIVIENDA
M A D R I D

Querido Carlos:

No te he llamado esta mañana ante el temor de hacerlo en un momento inoportuno, y porque creo que en esta carta quedará todo más concreto y al mismo tiempo puedes escoger el tiempo de leerla cuando menos te moleste.

Como te adelanté ayer, la casa de pisos que he proyectado y estoy dirigiendo, es la primera obra de este tipo que hago en Barcelona, y por imposición del propietario tuve que dejar mis honorarios metidos en ella, porque de esta manera consideraba que tendría más interés en la bondad de su ejecución. Aunque este punto de vista era discutible, acepté porque tenía muchas ganas de hacer una obra urbana en Barcelona, donde a pesar de tener la residencia y de llevar hasta la fecha 22 años de oficio, nunca me habían encargado una casa de pisos.

b) Verificaciones a otra escala: los edificios Compositor Bach y Gondomar

Da la impresión que es precisamente el hecho de disponer de la tercera dimensión —la que lleva a Coderch a su búsqueda "platónica", a De la Sota a su encaje "magmático"—, y que, por otro lado es tan inherente a la vivienda unifamiliar, lo que complica la lectura de las interacciones entre los diferentes sub-sistemas. ¿No resultaría útil, entonces y por un momento, obviar, o al menos simplificar, lo que pueda ocurrir en el eje vertical? Creo que sí, y nada mejor para hacerlo que buscar apoyo a nuestras tesis en dos de las obras plurifamiliares de los autores. En ellas, no sólo las posibilidades de expansión vertical de los espacios domésticos quedan mermadas, sino que también la libertad formal se encuentra limitada por una serie de obligaciones volumétricas —de alineación a calle y medianeras; de cumplimiento con una altura máxima reguladora— de obligado seguimiento. Tampoco existe la dualidad cóncavo-convexo que nos ha acompañado hasta aquí, y todo se deberá resolver dentro del espacio bastante más simple comprendido entre los dos planos horizontales de los forjados y los verticales de las fachadas o medianeras.

Los edificios de que me serviré son, recordémoslo, el "Edificio de viviendas Compositor Bach" (Coderch, Barcelona 1958) y el "Edificio Gondomar" (De la Sota, Pontevedra 1972). José Antonio Coderch trabajaba aún asociado con Manuel Valls i Vergès cuando recibió, en 1956 y de parte de Francisco Catasús, el encargo de construir un bloque de pisos de renta limitada en la parte alta de la ciudad. Aunque se debe de considerar a Manuel Valls como coautor, a todos los efectos, del proyecto y la obra —y atribuirle buena parte del mérito de lo que de más acertado tiene—, me referiré siempre, por una simple cuestión de práctica narrativa, a José Antonio Coderch en singular. También hablaré de la obra como "Compositor Bach", que es el nombre que tenía en la época franquista la calle en que se ubica, ahora llamada Johann Sebastian Bach: esto es lo más exacto puesto que toda la documentación original lo llama así, y bajo este nombre figura el expediente en el Arxiu Coderch.

En 1956, Coderch acababa de terminar la construcción, para Francisco Catasús y su familia, de la casa que lleva su nombre en la urbanización Terramar de Sitges, a tan sólo una calle de distancia de donde unos años después levantaría nuestra casa Gili. Dada la coincidencia entre ese final de obra y la fecha de que datan los primeros esbozos de Compositor Bach, no resulta aventurado afirmar que el encargo del edificio de pisos se gestó durante aquel proyecto. El promotor había insistido que esta nueva obra se acogiera a la Ley de Renta Limitada, con tal de obtener beneficios fiscales. Una cuestión aparentemente menor pero que acabaría provocando un sinfín de quebraderos de cabeza al arquitecto; tantos, que es lo primero a que se refiere al escribir la memoria justificativa:

*"Esta casa ha sido construida para la venta de viviendas y está acogida a los beneficios de la Ley de Renta Limitada. El terreno en que se halla situada es, quizá, el de precio más elevado de Barcelona entre las zonas residenciales. La Ley a que se halla acogido el edificio limita la superficie de cada vivienda a un máximo de 200 mts. cuadrados edificables. A cambio de esto se obtienen beneficios de orden tributario como es que los impuestos que normalmente gravarían al inmueble se reduzcan durante 20 años al 10 por 100 de lo que había de pagar en caso de no estar acogido a dicha ley"*¹³.

Vender pisos a renta limitada, con una superficie máxima estipulada por ley, pero en una de las zonas más caras de Barcelona, se antojaba desde luego una empresa difícil. Para más complicación,

¹³ Ficha C22.



4.20. La fachada del edificio Compositor Bach, fotografiada por Català-Roca en los años 60. Nótese la manera en que la cristalera que cierra el estar se desliza, al abrirse, sobre el muro de ladrillo.



4.21. La esquina del edificio Gondomar, en el encuentro de las calles Gondomar —izquierda— y Pastor Díaz —derecha—. Obsérvense las galerías corridas en el entresuelo y los dos áticos, frente al mirador aislado en el cuerpo central (misma imagen que la que aparece en el capítulo 1º con el número 1.42).

el cálculo del promotor era sufragar los costes de los últimos pisos con las ventas que se fueran haciendo de los que se acabaran primero. Una hipótesis, ésta de Catasús, que se demostró enseguida demasiado optimista: la lenta marcha de las ventas provocó pronto un retraso no previsto en los trabajos. Al final de la obra, en 1962, Coderch decide pedir auxilio por carta al Secretario General de la Dirección General de la Vivienda en Madrid, con tal de obtener una prórroga que permita a la promoción seguir contando con las bonificaciones cuando ya se han superado todos los plazos previstos. En un tono cargado de amargura, le explica los detalles del proceso, aludiendo a Compositor Bach como "(...) *la primera [casa de pisos] que hago en Barcelona, (...); tenía muchas ganas de hacer una obra urbana en Barcelona, donde a pesar de tener la residencia y de llevar hasta la fecha 22 años de oficio, nunca me habían encargado una casa de pisos*"¹⁴. Omite con esto y voluntariamente su exitosa experiencia de unos años atrás para el Instituto Social de la Marina en el barrio de la Barceloneta, confiando en que el Sr. Soler no la conozca. Incide sobre cuánta ilusión y tiempo ha depositado en la obra, y no olvida aclarar que las extrañas condiciones del encargo le han venido dadas: "(...) *por imposición del propietario tuve que dejar mis honorarios metidos en ella [la obra], porque de esta manera consideraba [Catasús] que tendría más interés en la bondad de su ejecución*".

Lo que para Coderch supuso un verdadero calvario —la prolongación del trabajo por razones ajenas a él durante más de siete años— resulta para esta investigación una feliz coincidencia, pues Compositor Bach abarca en todo su proceso justo el tiempo (entre 1956 —fecha de los primeros croquis— y 1963 —la de la cédula de habitabilidad—) que en Terramar transcurre entre el final de obra de la casa Catasús y el primer levantamiento topográfico de la parcela de la calle Torres Quevedo donde se levantará la Gili. También resulta afortunado el hecho de que la caja que alberga la documentación original sobre el edificio de pisos en el Arxiu Coderch contenga, en palabras de su director, toda la documentación, gráfica y escrita, que se pudo generar en el estudio de Coderch sobre esta obra. Como en el resto de expedientes, los documentos de la caja "Compositor Bach" del Arxiu están divididos en tres grupos: los que corresponden al proceso de proyecto —"procès projectual", con las diferentes versiones del proyecto—, los que están enfocados a la obra —"documents d'obra", que albergan todo el proyecto de ejecución— y todos los escritos —que incluyen memorias, mediciones, y correspondencia—. Es un número ingente de documentos, imposible de reproducir en estas páginas, pero que sí recopiló en su anexo¹⁵; no al completo, aunque más allá de lo que sería estrictamente necesario para enmarcar el tema de que nos ocupamos, y hasta situarla en equivalencia numérica con la colección del edificio Gondomar alojada en la Fundación Alejandro de la Sota. Tal y como suele ocurrir en los proyectos de esta época, los formatos y técnicas son diversos: a sus detalles particulares se hace alusión, siempre que sean conocidos, en las notas al pie de cada ficha.

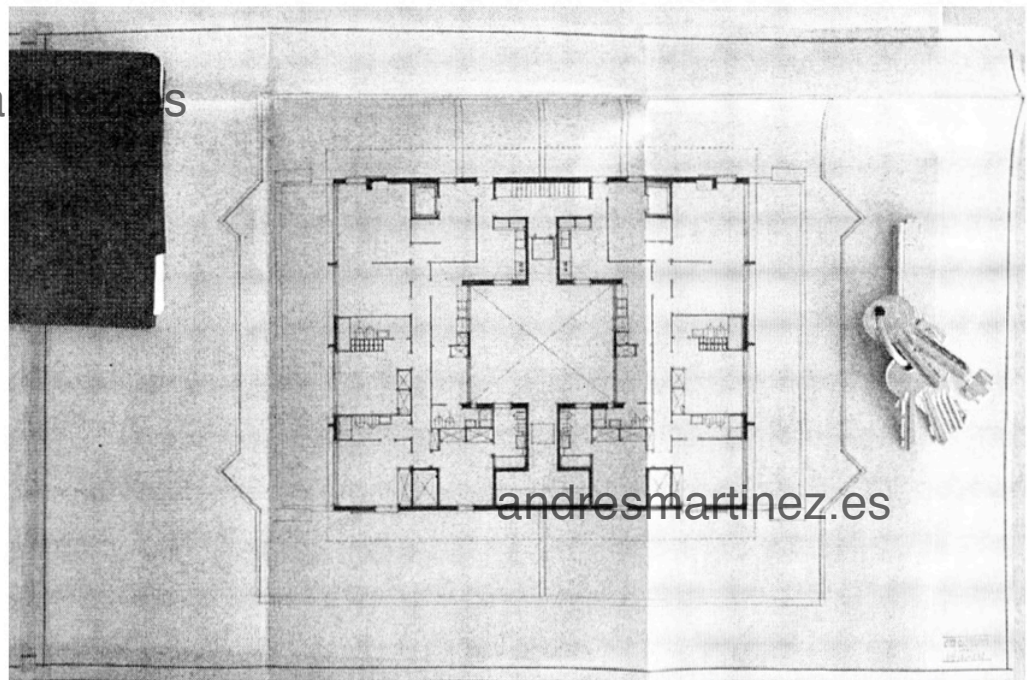
"(...) *Hay una calle en Barcelona, Compositor Bach, que parece resumir brillantemente la evolución de la cultura arquitectónica catalana de los últimos veinte años*", escribió Juan Daniel Fullaondo. Pero esto fue en 1974¹⁶, casi veinte años después de que Coderch hubiera desembarcado por primera vez en ella. A mediados de los cincuenta, tanto la calle Compositor Bach como el barrio en que se inscribe —la parte oriental de Sant Gervasi— no habían hecho más que comenzar lo que luego sería una radical metamorfosis desde una tipología de casa aislada a otra de bloque de viviendas. Todo lo que de claro tenía el solar que se había encontrado en la Barceloneta —una esquina de geometría limpia ente dos medianeras existentes— lo tenían de extrañas las condiciones urbanísticas con que se debía de construir en Compositor Bach. Como en el resto del barrio —y en

¹⁴ Carta de JAC a Carlos Soler, fichas C24 y C25; respuesta de Carlos Soler a JAC, en ficha C26.

¹⁵ Son todas las numeradas con los códigos C01 a C26.

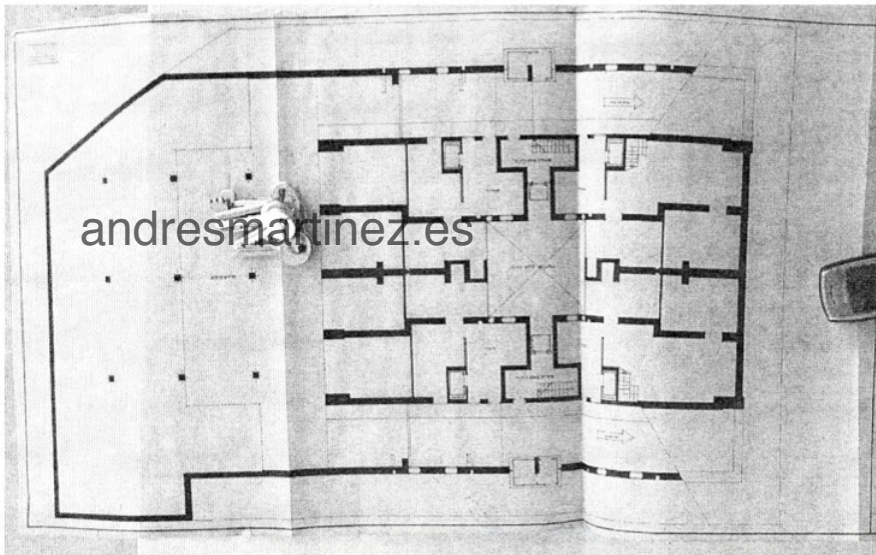
¹⁶ Fullaondo, *Op. Cit.* (1974), pág. 11.

andresmartinez.es



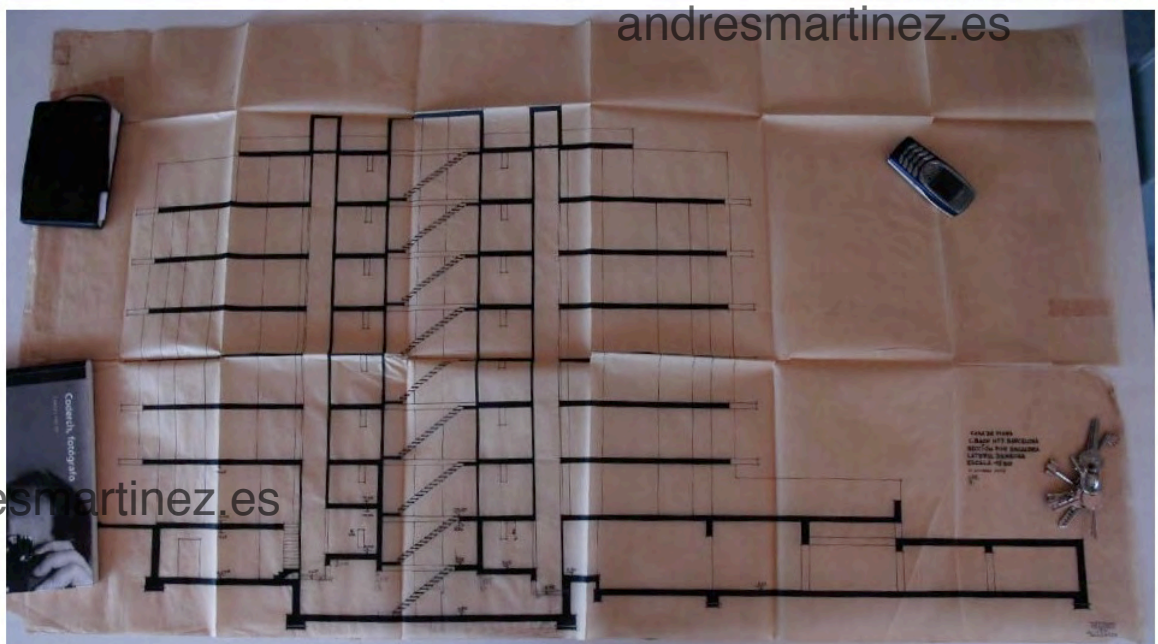
andresmartinez.es

4.22 y 4.23. Plantas de áticos —arriba— y accesos —izquierda— de Compositor Bach (Fichas C13 y C12 respectivamente).



andresmartinez.es

4.24. Sección por la escalera de Compositor Bach (no está a escala comparable con los dos planos anteriores; ficha C15).



andresmartinez.es

andresmartinez.es

el conjunto, extendiéndose hasta la montaña, que ahora se conoce con el nombre de "Tres Torres" —, el propósito de la normativa era promover un nuevo tipo de edificio plurifamiliar que aumentara la densidad del tejido urbano hasta acercarla a la de la vivienda entre medianeras, aunque eludiendo sus problemas, que eran básicamente de ventilación e iluminación. Se acababa de inventar con ello un híbrido entre el bloque entre medianeras y el exento, aunque también — todos eran de pequeña escala— con muchas de las ventajas que tenían las edificaciones "a los cuatro vientos" ya existentes. Así, se debía de respetar la alineación y colmar la altura máxima edificable, pero se disponía del desahogo de dos estrechos callejones privados en los laterales, sobre los que se podían abrir ventanas. Al arquitecto no parecen disgustarle estas limitaciones, o, al menos, decide no perder demasiado tiempo en discutir las; es más, son datos de partida que, en buena parte, tomará como fuente de inspiración y que condicionarán muchas de las decisiones del proyecto final. Al respecto escribe en la memoria:

"(...) Las normas oficiales de urbanización de la zona fijan para cada solar el volumen exacto que debe de construirse y el número de plantas. / Al no existir, prácticamente, orientaciones norte y sur debido a la proximidad de los edificios contiguos, la forma del volumen obligatorio y el estudio de la distribución más conveniente ha dado como resultado una planta simétrica".

La planta resultante, para ser más precisos, es doblemente simétrica: respecto a los dos ejes principales del volumen edificable —el que va de la calle al patio; el que une el centro de un callejón con el opuesto— se organizan cuatro viviendas idénticas por planta. Un esquema que se repite en cinco de los niveles, que son los que, compositivamente, conforman el cuerpo principal. Como excepciones queda la planta de áticos —con dos viviendas que se retiran respecto a sendas alineaciones— y la planta baja, que en su fachada a calle alberga los locales comerciales, y en la trasera dos viviendas como la estándar. Un total de cuatro locales y veintiséis viviendas, veinticuatro de ellas iguales, completadas con un *"(...) garaje capaz para dos coches ligeros o uno grande por vivienda"*¹⁷.

El sistema estructural, a su vez, se organiza mediante la técnica habitual que desde el siglo XIX se venía utilizando en el Ensanche de Barcelona, que dispone tantos muros de carga paralelos como crujeas funcionales tenga la casa. Al contrario que lo que suele resultar normal allí (donde los muros se suceden en paralelo a la calle, tal y como ya vimos en el edificio de Josep Graner en Sant Gervasi, que queda bastante cerca), en Compositor Bach las paredes de carga se trazan en perpendicular a las alineaciones principales, y por tanto en paralelo a los callejones laterales: no es una disposición que resulte inédita en los edificios entre medianeras del Ensanche, aunque sí extraña; a pesar de ello, es una decisión por la que Coderch parece optar muy en conciencia, considerando que resulta naturalmente de la adaptación del antiguo tipo estructural a la nueva volumetría híbrida que el ayuntamiento le demandaba. La luz entre los muros se salva mediante forjados de hormigón armado fabricados *in-situ*, como también de hormigón es la retícula de pilares con que se organiza en el semisótano el aparcamiento, único lugar de la estructura vertical que se construye ajeno a la lógica de los muros.

La normativa limita también la forma y dimensión de los cuerpos salientes en todas las fachadas, que pueden ser de dos metros si tienen planta triangular, o de uno si corren en paralelo a la alineación¹⁸. De ambas cosas —el tipo estructural elegido y la limitación sobre los voladizos— resulta

¹⁷ Las dos citas, y la información, son de la Memoria (ficha C22).

¹⁸ En *Ibid.* lo explica así: *"(...) la forma de las terrazas ha estado asimismo limitada por las ordenanzas de la municipalidad que permiten un voladizo máximo de un metro paralelamente a la fachada y de dos metros desde el vértice a la fachada si el balcón es triangular"*.

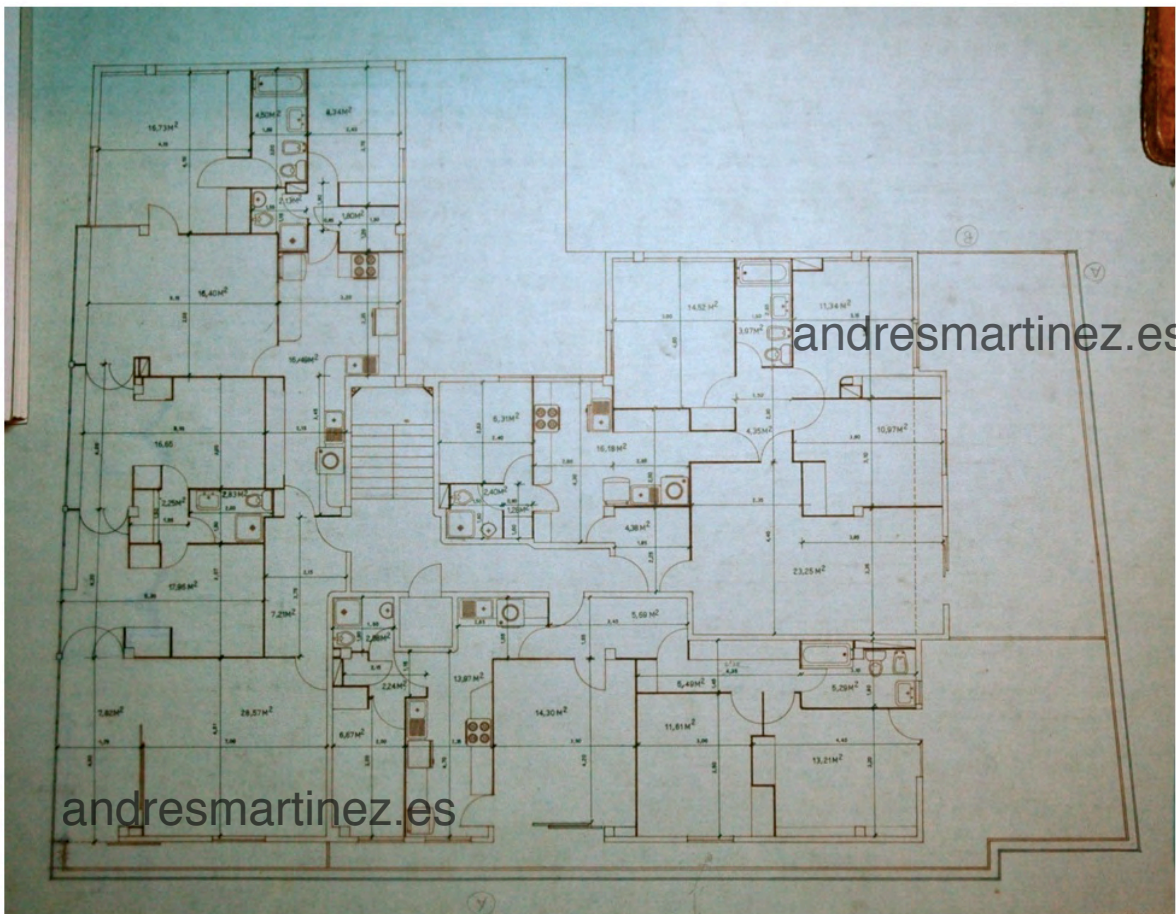


4.25. Rampa de entrada al aparcamiento y portal de Compositor Bach: a la izquierda de la foto, la entrada desde el callejón lateral; a la derecha, y en este orden, la puerta al primer ascensor, a la escalera de servicio, y al segundo ascensor.



4.26. La galería de uno de los áticos en Gondomar; a la izquierda quedan los dormitorios/alcoba, a la derecha la vista sobre el mar (misma imagen que la que lleva el número 1.43 en el capítulo 1°).

andresmartinez.es



4.27. Gondomar: planta del primer ático (Ficha C29).

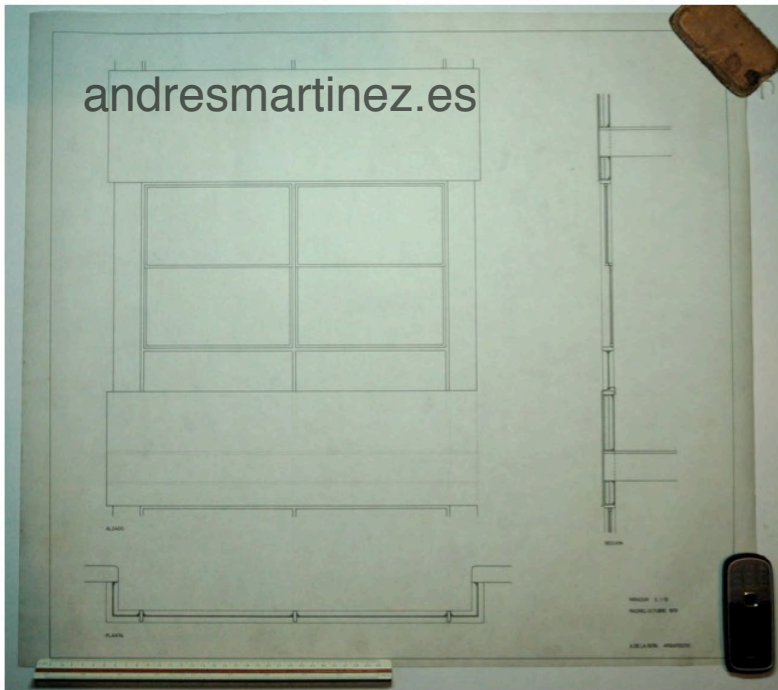
de forma casi automática la organización compositiva, y a partir de ahí todas las vueltas que se darán tendrán más que ver con el carácter y composición de la envolvente, incluido el uso que se hace y la forma que toman esas tribunas. A ambos lados del patio central del edificio ("*que es muy superior a los mínimos autorizados por las ordenanzas municipales*", aclara Coderch también en la memoria) se ubican los núcleos de comunicación verticales, con una escalera y ascensor de servicio por cada pareja de viviendas del eje patio-jardín, y un segundo ascensor privado para cada una de ellas, que desembarca directamente en el vestíbulo interior. Dentro ya de la vivienda, y coincidiendo con las crujías estructurales, encontramos que el programa doméstico se organiza en tres paquetes funcionales claramente distinguibles: contra la medianera interior del edificio y con apertura al patio, la de servicio, que enlaza el tendedero, la cocina y el comedor; en el centro, y en continuidad con la salida del ascensor, la secuencia que lleva desde el vestíbulo hasta la tribuna exterior triangular, pasando por el estar; en el extremo, y con fachada hacia el callejón privado, la batería de dormitorios y sus respectivos aseos.

Aunque el soporte topográfico no tiene grandes accidentes y es prácticamente plano —la pendiente de la calle es constante y en este punto no demasiado pronunciada—, Coderch genera una falsa topografía en el sentido de la sección longitudinal (de calle a patio) para dar cabida, ventilación y algo de luz natural al garaje, y ello tratando de no alterar el poco espacio disponible para el jardín y su piscina. Esto lleva a que las rampas —que son dos: una en cada extremo y por cada escalera, una por cada pareja de viviendas— salven el desnivel de algo más de una planta sin que en el interior se acabe notando la transición, a excepción de las cotas a las que queda el acceso a cada portal, que son dos diferentes y aproximadamente se sitúan a la cota del semisótano.

Como le pasaba a la casa Guzmán respecto a la Gili, el "Bloque de viviendas en la calle Gondomar" (que así se llama el edificio de Sota en Pontevedra según referencia de su archivo) es algo posterior al ejercicio plurifamiliar de Compositor Bach. Sus primeros croquis están fechados (1969) seis años después de que Coderch firmara su cédula de habitabilidad (1963), y los últimos documentos para ajustes de obra, en el 71. Esto, añadido a la fecha con que aparece en la ficha de sus obras completas (Pronaos, 89: es 1972 y señala el final de la construcción) nos permite deducir que el proyecto se realizó de forma casi simultánea (aunque comenzado al menos un año antes) al de la casa de Santo Domingo; es seguro, por tanto, que ambas obras compartieron juntas bastante tiempo sobre los tableros del estudio de Bretón de los Herreros, y probablemente también en la cabeza del arquitecto. En 1980 Sota explicaba en una conferencia cuánto le gustaba esta "actuación mínima", por el "cariño" que le tenía, y porque la consideraba una obra muy "bonita":

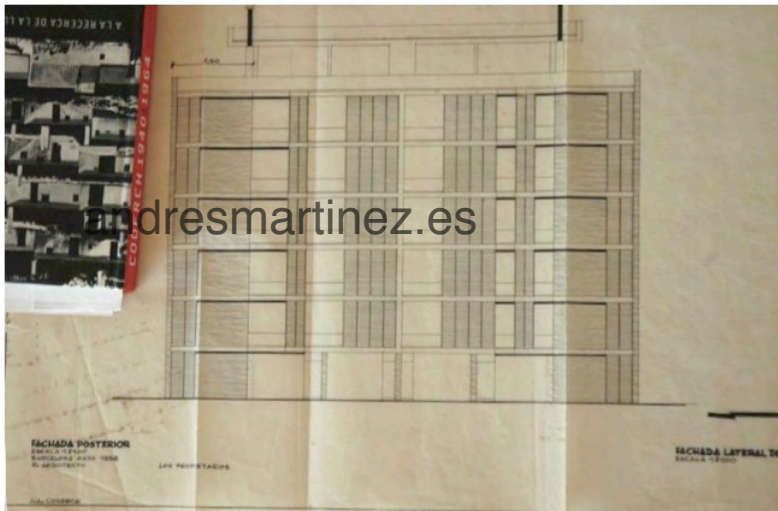
"(...) Resulta que en Pontevedra, como en muchas partes de Galicia, la arquitectura tiene unas características perfectamente definidas: ventanas enrasadas, por poderosas razones ancestrales, y galerías, por otros motivos ancestrales. No hay ni una tontería en la arquitectura gallega popular, ni siquiera en la urbana, que podía estar más sofisticada. / Esta casa frente a un mar lejano" —proseguía— "da, por el otro lado, a la población. En la parte alta tiene unas vistas espléndidas que se han aprovechando haciendo una galería corrida. El resto son miradores ya que no hay porqué hacer terrazas que son trasteros o partes de la casa que no se usan. El material en fachada es un remedo de la piedra que se usa, pero es hormigón y está bien en el ambiente y enlaza muy bien con las casas urbanas de Pontevedra capital. Hay un salto intermedio de esas casas, que son iguales en Pontevedra que en Murcia (igual de malas), que no enlazan con nada. Eso en Pontevedra no hace falta. La terraza superior es un huerto, un jardín espléndido que tiene unas vistas hasta América, por todo el horizonte del mar perdido..."¹⁹.

¹⁹ Conferencia en Barcelona (1980), según lo transcribe Moisés Puente, en su *Op. Cit.* (2002), págs. 174-175.



4.28. Alzado, sección y planta del mirador del estar en los pisos primero a cuarto de Gondomar (Ficha C34).

andresmartinez.es



4.29. Alzado a patio de manzana en Compositor Bach (Ficha C16).



4.30. Interior (sala y comedor) y exterior (galería cerrada con persianas *Llambí*) quedan comunicadas en Compositor Bach.

En Gondomar nos encontramos a un De la Sota especialmente cómodo, construyendo, como le gustaba, dentro del ambiente y la idiosincrasia gallega, y lejos de los tira y afloja que tuvo con Enrique de Guzmán en Santo Domingo. No en vano, y como ocurrirá unos años después con el encargo de la casa Domínguez en la Caeira —a las afueras de la misma ciudad— está lidiando con un encargo familiar; si en la Caeira no le fue difícil convencer a "esa prima que tuvo su fe" —la mujer del Sr. Domínguez—, seguro que aquí tampoco tuvo especial dificultad en imponer su punto de vista, puesto que la promotora era una sociedad en que figuraban varios de sus hermanos: primos, por tanto, de la Sra. Domínguez. Dos de estas hermanas han vivido muchos años en las viviendas mejor orientadas, las que miran al mar, del primer y segundo áticos. Sota llega en 1969 a Pontevedra con no demasiada obra construida en vivienda plurifamiliar; entre los encargos más importantes destacan las "Viviendas Olmedo" de Zamora (1957) o el más conocido "Bloque de viviendas en la calle Prior" de Salamanca (1963). En ambos había experimentado con elementos de transición entre la vivienda y el exterior —los miradores con persianas enrollables en Zamora, la ventana que como una burbuja sobresale de la piedra en Salamanca— que son claros precedentes de las soluciones que utiliza en Gondomar. También —en esto se parece mucho a Coderch, y es una cuestión que debe recabar nuestra máxima atención— establece numerosos vasos comunicantes entre lo que va ensayando en sus proyectos unifamiliares, por un lado, y plurifamiliares, por otro.

En un comienzo, el encargo²⁰ le pide que tante las posibilidades volumétricas y de edificabilidad de una manzana completa comprendida entre las calles Riestra, Pastor Díaz, Enrique Labarta, y Gondomar. Es la parte más elevada de la ciudad, no lejos del casco antiguo, junto a la esquina de los magníficos "Jardines de Vicenti" y muy cerca también de donde aún hoy está su casa natal. El edificio, al final, no acabará ocupando más que un tercio de la superficie de esta gran manzana, con tres fachadas a la calle Pastor Díaz —la más estrecha, pero con fachada más larga—, a la de Riestra —la más ancha, pero con fachada más corta— y a la de Gondomar —donde está la entrada, la fachada mejor orientada: en dirección al mar—. Esta última calle, en su honor, ha cambiado hoy su nombre al de "calle del Arquitecto De la Sota". Sota explica así de escuetamente, en su libro de Pronaos, este edificio: *"Estudio de Arquitectura urbana tradicional en las ciudades gallegas, actualizándola. Disposición de ventanas enrasadas y galerías características. Solución salvando las dificultades de las exigencias de un solar con tres fachadas y tres viviendas por planta. Construcción en hormigón en estructura y cerramiento, galerías de poliéster"*²¹.

El tubo correspondiente al edificio Gondomar en el archivo de la Fundación Alejandro de la Sota es una colección (con referencia 70-Z) de veintiún planos delineados, la mayoría de gran formato y correspondientes al proyecto de ejecución. Le acompañan el mencionado plano preliminar con el estudio de volúmenes, y unos cuantos dibujos de menor tamaño dedicados a hacer aclaraciones en el proceso de obra. Todos son planos definitivos, en los que sólo se pueden percibir ajustes menores y de última hora, que se limitan a la posición y manera de abrir de algunas de las puertas. Ni rastro, en cambio, de dibujo alguno del proceso, tampoco de ningún documento escrito. Todo esto hace suponer que, al contrario que en la casa Guzmán, nos encontramos con un proyecto que sufrió pocas variaciones y titubeos, que tuvo pocas versiones diferentes.

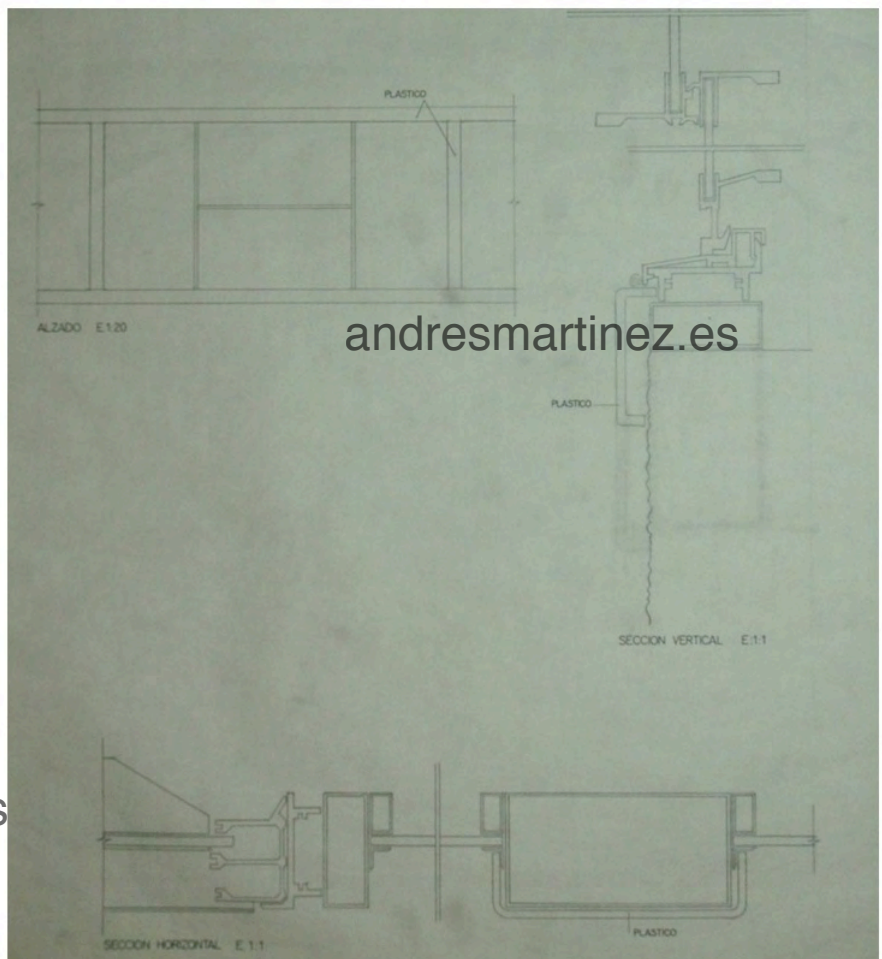
El número de viviendas por planta es de tres, una por cada calle y fachada: una a Gondomar con los dormitorios y el estar —que se sitúa en la esquina— a la calle, y la zona de servicio al patio interior de manzana; otra —la más pequeña, de dos dormitorios— a Pastor Díaz, con una sola orientación; la tercera, hacia la calle Riestra, de tamaño equivalente a la de Gondomar pero con

²⁰ Tal y como se aprecia en la ficha C27.

²¹ De la Sota, A.: *Op. Cit.* (1989), pág. 140.

andresmartinez.es

4.31 y 4.32. Las dos fachadas antitéticas de Compositor Bach: la principal —derecha, en portada del nº 268 de *Arquitectura*— y la lateral —abajo, cuando el solar de al lado estaba aún sin construir—.



4.33. Sección y planta constructivas del cerramiento de la galería de Gondomar. Nótese cómo se revisten con poliéster los perfiles más grandes de acero (fragmento de la ficha C38).

forma menos alargada y más cuadrada, y con la sala en el centro. A las tres viviendas sirve un único, y exiguo, descansillo de planta, al que llega sólo un ascensor y la escalera de tres tramos, que recibe algo de luz del patio, y que se prolonga desde el segundo ático hasta salir a la cubierta a través de un pequeño edículo. Como en Compositor Bach, esta planta tipo ocupa el cuerpo central, que aquí es de cuatro niveles, y las excepciones se producen tanto en el contacto con la calle —una planta baja y entresuelo comerciales— como en los dos áticos antes mencionados donde vivirá la familia. Ambos (el primer y segundo ático) son prácticamente idénticos: tienen el mismo programa, aunque el segundo es algo más pequeño en su perímetro total, y no disfruta de las grandes terrazas traseras que abren el primero hacia la ciudad. Albergan dos viviendas por planta, una mirando hacia Pontevedra (muy parecida a la de la planta tipo) y otra hacia el lejano mar, que es donde se ubica la galería. En esta última es en la que me detendré especialmente.

Esta diferencia en lo que pasa adentro la hace Sota bien visible en su exterior, al contrastar el lenguaje más opaco de las ventanas y miradores en el cuerpo intermedio con las galerías longitudinales, más transparentes, en entresuelo y los dos áticos. Es un procedimiento parecido al que acabamos de ver en Compositor Bach, aunque en cierto modo antagónico. Ambos (Sota y Coderch) reproducen de forma similar una división tripartita del edificio, tanto en lo funcional como en lo compositivo: un cuerpo central de varias plantas, homogéneo y alineado con el límite de la parcela; un basamento en que se hace encajar una o varias plantas; y un remate que alberga los áticos. En cierto modo, parece como si la lógica de simplificación a que obliga a cada vivienda la agregación por pisos (recordemos: que su contenedor está limitado a dos planos horizontales y otros verticales) llevara a buscar un desahogo, una condición singular en sus dos extremos y situaciones no ordinarias, que son el contacto con la calle y el remate bajo la última cornisa. Ese impulso (la búsqueda de expansión hacia la tercera dimensión) que en las casas unifamiliares condicionaba definitivamente la organización de la vivienda, aquí se traslada al edificio, y le otorga a esas plantas en concreto no sólo una singularidad que las distingue radicalmente de lo que alberga el resto, sino la responsabilidad de resolver compositivamente el conjunto. Observemos con detalle cómo los dos autores resuelven cada una de estas tres situaciones diferentes.

En el cuerpo central, lo que De la Sota expresa de forma más monolítica —en lo pesado de la construcción— y ajena a la calle —en el formato cuadrado de las ventanas de guillotina, en lo exiguo de los miradores de los salones—, Coderch lo resuelve con un lenguaje mucho más permeable: unas grandes cristalerías que comunican a todas las estancias comunes de la vivienda con la ciudad o el jardín, aunque protegidas por la doble piel que conforman las galerías y tribunas abiertas con su cerramiento de lamas *Llambí*. Enric Sòria rememoró en 1997 en qué términos Coderch le había explicado esta fachada:

"(...) Las ventanas en esquina las hago por dos razones: la primera para que no haya el choque o rebote de fachada a fachada como el movimiento continuo de las pelotas que van botando y siempre hacen lo mismo. Que la calle pueda mirarse en diagonal, con lo que el ancho de la calle no se aprecia con la monotonía de las vistas frontales, y que haya la posibilidad de aprovechar las orientaciones. Las casas van de dentro hacia fuera, trabajando el subconsciente por la parte de afuera, pero siempre de dentro hacia afuera." En esa misma conversación encontramos pistas sobre el porqué de la decisión de invertir el sentido habitual de los muros de carga paralelos: *"(...) es como el sistema antiguo de los pueblos, en que la crujía acostumbraba a dar a la calle. Y esto permitía, si era necesario y sin ningún gasto, quitar una pared y poner paja u otras cosas. Podían tener un agujero grande sin ninguna exageración de cálculo o complicación constructiva"*²².

²² Sòria, Enric: "Conversaciones con J. A. Coderch de Setmenat". Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Murcia, 1997. Pág. 84.



4.34 y 4.35. Dos ejemplos canónicos de *umbráculo* e *invernadero*, contruidos a poca distancia y en momentos muy cercanos en el parque de la Ciudadela de Barcelona: a la derecha y abajo, el umbráculo de Josep Fontseré (1883)...



4.36. ... y, a la izquierda el invernadero de Josep Amargós (1884).

Hay voluntad expresa de que el cerramiento del estar sea más permeable, y el lateral lo sea menos. La lógica estructural, y la evidente necesidad de una mayor privacidad, tiene como consecuencia directa que la fachada lateral sea de ladrillo, y sólo perforada por un reducido número de huecos de pequeño formato. Aunque aparentemente anodina, esta fachada menor despierta las simpatías de Sòria, a lo que Coderch responde que, efectivamente, "(...) *todo el mundo dice que la más bonita [de las dos fachadas] es la que no se ve, la lateral*". Aclarando que "(...) *llega un momento en que (...) se transforma porque la corredera pasa por delante de la obra de ladrillo, quedando ésta en segundo término, al modo de una cortina interior*"²³. Es, desde luego, una curiosa artimaña, y bastante poco lógica constructivamente: ¿no habría tenido más sentido, con más razón si se trata de un muro de carga, correr la protección solar por fuera del ladrillo? Desde luego, pero creo que esta decisión tiene bastante que ver con su voluntad de descomponer la envolvente e independizar sus membranas las unas de las otras. Es, en cierto modo, lo mismo que ocurre en la fachada principal cuando la gran puerta de vidrio del salón se desliga de su hueco al deslizarse por delante del muro de carga, y quedar visible desde la calle.

En el trasfondo de todo ello queda la preocupación de Coderch sobre cómo resolver de forma unitaria y con juegos paralelos sobre la envolvente dos fachadas que en el fondo son antagónicas, tanto en su posición como en su construcción. A cómo efectuar el giro de la una a la otra le dará vueltas hasta el final. Es un problema al que también se enfrenta De la Sota en Pontevedra, puesto que la calle Pastor Díaz es bastante más estrecha que la de Gondomar: su solución reside en una transformación de la ventana en guillotina de la fachada principal a otra en esquina, es decir, una ventana convertida en cierto modo en un lateral de un mirador. Fijándonos en cuestiones climáticas y de confort, una vez más será la posición relativa que adopten entre sí las membranas de la envolvente, a la hora de delimitar los cuartos exteriores, la que determine si, como tales, se encuentran más cerca del cenador o *umbráculo* —un lugar pensado para estar a la sombra y de forma confortable en un clima caluroso— que del *invernadero*, que sería su antítesis: una prolongación acristalada al exterior, dedicada a captar sol y recalentar la casa en un clima más templado. La tribuna y galería de Compositor Bach se parecería más a lo primero; el mirador y la galería superior de Gondomar, a lo segundo. Es lo lógico, pues no en vano la primera está en un clima mediterráneo y el segundo en uno atlántico.

Frente al discreto ático retranqueado de Compositor Bach, el de Gondomar se destaca de forma especial en el edificio: se duplica, su cuerpo queda volado sobre la fachada principal resaltándose así como elemento más visible, y se operan en el interior de sus viviendas unos cambios importantes sobre las de planta tipo. Lo que en esta se organizaba como una sencilla disposición en paralelo de tres dormitorios servidos desde atrás por un mismo pasillo, dándole a cada uno una ventana propia hacia el exterior, en los áticos se complica al convertir las habitaciones en alcobas que se abren a un pasillo galería que las separa de la cristalera. Es una solución muy querida a Sota y que ya le hemos visto utilizar en tres obras que hemos repasado: en la casa Varela de Collado-Villalba, donde, como aquí, la galería tiene una función de pasillo que conecta una parte de la casa con la otra; en la primera versión de la casa Guzmán, en la que se convierte en un espacio intermedio que garantiza a la vez el resguardo que necesita un dormitorio y la proyección hacia la lejanía a que invita una vista privilegiada; por último, en el sótano de la casa Domínguez de la Caeira, que está al otro lado del río Lérez, a muy poca distancia en Pontevedra del edificio Gondomar: como esa casa, y como en las dos anteriores, las alcobas se cierran aquí mediante un sistema de puertas que al pivotar tapan alternativamente el armario o la entrada.

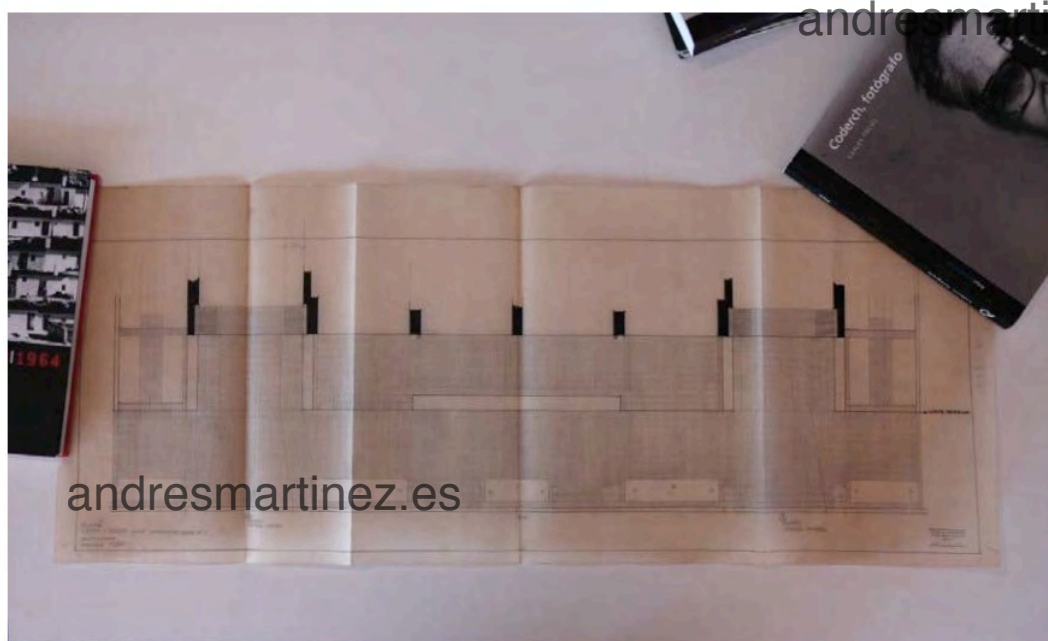
²³ *Ibid.*, págs. 80-81.



4.37. Ejercicio estereotómico en el portal de Gondomar (ficha C32).



4.38. Edificio y ciudad se interpenetran al restaurar la acera con el ladrillo aplastado de la obra en Compositor Bach.



4.39. Uno de los dos planos de detalle de la acera en el proyecto de Compositor Bach (ficha C20).

Con la aparición de la galería, la planta del piso es mucho más operativa y queda mejor encajada respecto a la de los que tiene debajo. Se evita la duplicidad del pasillo trasero, se permite una doble circulación en anillo, y todos los espacios quedan más desahogados de tamaño y relacionados entre sí. Aparecen además un par de sub-espacios que no encontrábamos más abajo, que son la antesala que comunica al dormitorio principal con la galería —una suerte de cuarto-comodín muy versátil e interesante— y una división en la esquina del estar que lo convierte en una sala en dos ámbitos, uno más interior y en relación con el vestíbulo y entrada, otro más exterior comunicado con la galería y los dormitorios. ¿Es el ático una versión mejorada de la planta tipo, o es en cambio ésta una empeorada del ático, que era lo que realmente interesaba al arquitecto? Es difícil de saber. Lo que interesa y es difícilmente rebatible es que, a superficies idénticas, uno organiza mucho mejor el programa que la otra, y crea una complejidad espacial bastante más apreciable. Entre los diferentes planos de arquitectura en que aparece dibujada la galería podemos detectar, si afinamos la vista, una variación pequeña pero muy interesante: en los "planos oficiales"²⁴ las puertas de las alcobas cierran hacia adentro, tapando los armarios, como en la versión inicial de la casa Guzmán; en los planos de obra²⁵, sin embargo, son puertas de dos hojas que se repliegan una sobre la otra y luego sobre la pared interior, y que dividen la galería, cuando están cerradas, en cuatro ámbitos diferentes, uno vinculado a cada una de las habitaciones. Se trata de una duda o corrección de último momento —en el original se ve incluso la traza de las antiguas puertas rascadas con cuchilla en el vegetal— que puede responder a dos razones diferentes: quizás es un tanteo final para resolver de otra manera un tema espacial que, como a Coderch, interesaba particularmente a Sota; puede que, sin más, estuviera resolviendo una cuestión mucho más práctica, como era adaptar los dibujos a la revisión de una normativa de habitabilidad que seguro que difícilmente, y ya por entonces, habría aceptado dormitorios sin ventanas directas a la calle. El hecho de que en la obra se re-vertiera a la solución original me hace pensar que se trata más bien de esto último, aunque queda el tanteo como una interesante organización espacial y una muestra más de lo versátil de este tipo de habitaciones intermedias.

Es lógico que tanto la galería del ático como los miradores de las plantas intermedias estén más cerca del *invernadero* que del *umbráculo*. No sólo lo recomienda el clima templado, sino que así lo manda también la tradición constructiva gallega, que Sota, como explica en la memoria, pretende reinterpretar: ausencia de protección solar exterior, carpinterías enrasadas; sí, pero pasadas por el tamiz de la construcción moderna, gracias al uso de los revestimientos de poliéster de la perfilearía y a los cristales que, como en la casa Guzmán, son tintados. Y no es la única solución constructiva que recuerda a la casa de Santo Domingo, pues la ventana en esquina de la sala se le parece mucho a la de la biblioteca, aunque aquí una de las hojas sea una puerta balconera. También, como entonces, el trasdós interior de las paredes, bajo la cristalera, forma un auténtico "muro guarnecido" que sirve a la vez para albergar cajoneras, espacio de almacenamiento, y crear una repisa.

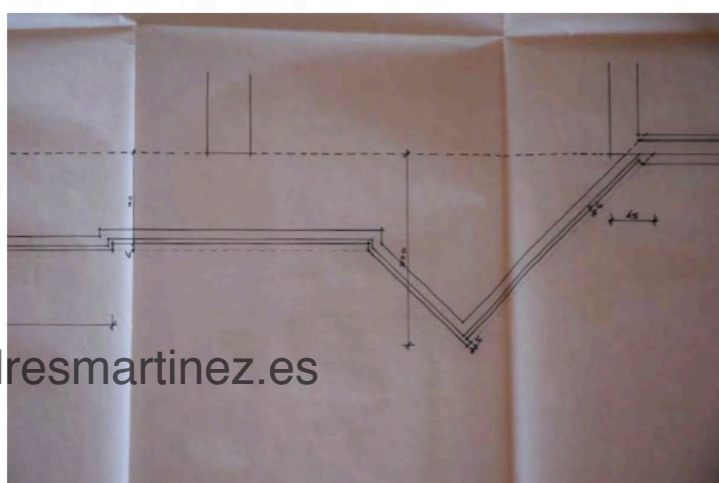
Hemos repasado las plantas intermedias, también los áticos: hemos visto de qué manera los arquitectos adoptaban para unas y otros soluciones con algunos puntos en común y no pocas diferencias. Pero, ¿qué ocurre en la planta baja? De la Sota, cuyo bloque de pisos se había proyectado hacia un horizonte lejano en los áticos, se decide por una planta baja bastante ajena a la ciudad: ésta es la intención que aparece detrás del escueto portal, que no es más que un tubo estrecho y bajo que comunica la calle Gondomar con el descansillo, unos peldaños más abajo, del ascensor y la escalera. Este portal es, además —en sus despieces y esquinas— el único ejercicio estereotómico

²⁴ En particular, la planta publicada en el libro de Pronaos (De la Sota, A., *Op. Cit.*, 1989), pág. 141.

²⁵ En particular, en los planos de ático y sobreático, fichas C29 y C30.



andresmartinez.es



andresmartinez.es

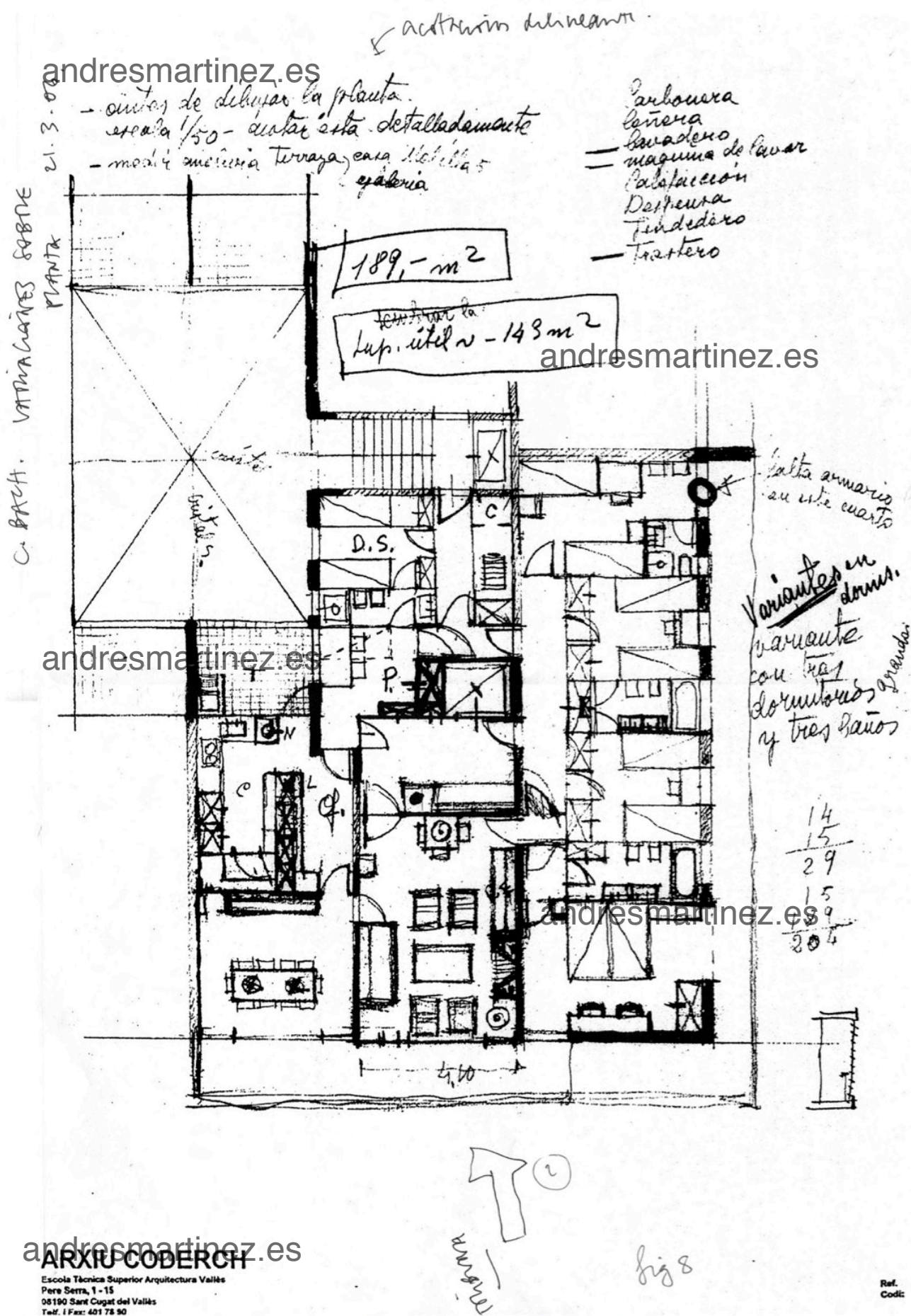
puro que se le conoce a Alejandro de la Sota²⁶, pues el otro que se le podría parecer (la fachada de las viviendas a la calle Prior en Salamanca) no deja de tener, en mayor o menor grado, un punto de ambigüedad tecnológica sobre el uso de la piedra.

La planta baja de Compositor Bach, en cambio, no puede ser más diferente. Haciendo uso de la facilidad que le da la orientación de la estructura para abrir huecos entre los muros de carga —como en las casas de pueblo para poner paja—, Coderch difumina en el encuentro de su bloque de pisos con la calle cualquier límite claro entre lo público y lo privado: no le basta, y como vimos, que el dominio de la acera invada la parcela en sus laterales para acceder a sendos portales tan retrasados; no sólo se confunde la senda peatonal —como pasa en la casa Catasús; como hemos visto también en la Gili; como ocurre en tantas otras de sus casas unifamiliares— con el camino de entrada de los coches, con los que comparte puerta mecánica; sino que también, y por si no hubiera quedado claro cuánto deben de interpenetrarse edificio y calle, Coderch decide restaurar la acera —esa operación siempre necesaria al final de una obra— con las sobras del ladrillo aplanillado que utiliza en las partes vistas de los muros de carga. Se interesa tanto por la cuestión que hace dibujar dos planos²⁷ donde se detalla cuidadosamente el despiece de la acera a su paso por la finca nº 7 de la calle, incluyendo las variaciones a sardinel para las entradas a las tiendas, jardineras, alcorques de los árboles, o comienzo de las rampas. Encorsetados como están ambos arquitectos por el volumen dado del edificio plurifamiliar, obligados como quedan a atenerse a las ordenanzas en los voladizos y demás cuerpos salientes, deciden cada uno dar rienda suelta a lo que parece que es la contenida pulsión centrífuga de un edificio de viviendas: uno, De la Sota, lo hace en el ático, y aprovechando —tal y como lo hizo en la casa Guzmán— el reclamo de un paisaje lejano; otro, Coderch, en la planta baja, donde —al igual que en la casa Gili— el verdadero reclamo, con lo que decide fundirse, es el espacio público más inmediato.

Hay dos planos más en ambos proyectos que reclaman nuestra atención: se trata de los dibujos de replanteo, a escalas muy parecidas, de la tribuna de Compositor Bach, y de la galería de Gondomar. Son dos piezas que aparecen detalladas al centímetro, como no pasa con ninguna otra estancia de ambos proyectos; en la de Coderch queda cuidadosamente dibujado cada quiebro del prefabricado, acotado el espacio libre que encaja dentro del vuelo permitido por la normativa, dibujada la relación exacta con la estructura de la casa; en la de Sota, aparece detallado con cuidado cuántos montantes componen la cristalería, qué altura y función tiene en cada sitio el revestimiento interior de madera. En uno y otro caso, las piezas quedan algo ajenas a su entorno, incluso a las subdivisiones (de tabiquería o carpintería) que las separarían de sus cuartos colindantes. ¡Dos auténticas habitaciones exteriores!, ambas tornadas, además, en potentes herramientas estructurantes del conjunto de la casa. Pero no únicamente: en sendos espacios intermedios es donde se resuelve el conflicto entre lo universal o *invariante* —la necesidad de garantizar simultáneamente recogimiento y exposición, que le es tan inherente al ámbito doméstico— y lo particular o el *carácter* de cada una de ellas. A pesar de que lo parecido de los entornos —urbanos los dos, densos por igual— en que se insertan hubieran hecho esperar soluciones idénticas para uno y otro caso, cada una tiene una particularidad que la hace única y distingue de su opuesta: ¡una, convertida en paradigma del *umbráculo*, la otra del *invernadero*! ¿Caben dos cosas más antagónicas y a la vez más parecidas?

²⁶ Ver plano del portal en la ficha C32. En el texto que cierra el libro de Pronaos, y junto a una imagen de su casa natal en Pontevedra (recogida más adelante en este manuscrito con el número 4.XX), De la Sota muestra su interés por la cantería al escribir: "*Soy gallego, de Pontevedra, tierra de la piedra, del granito. Nací y crecí arrullado por la música del picar de mil canteros en obras que envolvían la casa donde yo vivía, casa de piedra (...). El paisaje gallego está hecho sobre piedra, una piedra normalmente redondeada que ligeramente asoma sobre la poca tierra que la cubre: apenas se ve, pero los gallegos sabemos que está debajo*". (en De la Sota, A.: *Idem.*, pág. 235).

²⁷ Uno de ellos, y el fragmento del otro, están en la ficha C20.



4.43. Primera planta completa, dibujada a lápiz. Nótese la galería que corre paralela a las dos fachadas. (Ficha C01).

Vemos que tanto la problemática, como los recursos de que el proyectista se sirve para resolverla, como las soluciones que obtiene no distan demasiado respecto a la que hemos encontrado para la casa unifamiliar; tampoco las cuestiones que hacen de estos dos proyectos, como de los dos que les antecedieron en la investigación, dos obras modernas: como en aquéllas, la arquitectura es dissociable en sub-sistemas; como entonces, muchas veces estos componentes no son plenamente coincidentes, o al menos no lo son de una manera ortodoxa. Sí aparecen, en cambio, más ordenados —como tales problemas, como tales sub-sistemas— en el edificio plurifamiliar que en el aislado: escapan al *maëlstrom* que tanto caracteriza a este último, y por eso ha sido útil recurrir a ellos en una segunda fase, explicar lo más sencillo después de lo complejo, utilizarlo para verificar las conjeturas.

Pero ahora quiero ir más allá: mi teoría es que el mencionado *carácter* que hace a una obra singular no sólo tiene que ver con el clima en que se ubica, ni siquiera, restrictivamente, con el tiempo y entorno en que se construyó. Defiendo que tiene que ver con dos cosas que hasta ahora sólo hemos mencionado de paso y en que conviene profundizar. Una tiene que ver con el *método* del arquitecto, la otra con algo parecido al *linaje*, entendido esto como la acumulación de razones personales, muchas veces de índole subjetiva, que trascienden aquéllas que se derivan de su pertenencia a una colectividad determinada —que, sin duda, también existen—, y que tienen más que ver con la "intrahistoria" personal: ambas cuestiones acaban siendo determinantes en los procesos y resultados de sus proyectos.

Hemos podido acceder con cierto detalle, a través de las sucesivas versiones para la casa Guzmán, a las entrañas del método de proyecto de Alejandro de la Sota. Pero, ¿cómo es el de Coderch, en qué se distingue, si lo hace en algo, del del arquitecto gallego? De la elección de los ejemplos no cabía esperar una simetría total, ni en los documentos que encontráramos ni en el devenir de los edificios con el tiempo. Tampoco era deseable: en esta disimetría en las fuentes y la fortuna de las obras reside, creo yo, gran parte de la dificultad del ejercicio comparatista, pero a la vez, es precisamente de ahí de donde surge su potencial para tender puentes insospechados y con ellos sacar conclusiones no previstas. De la casa Gili hemos encontrado gran número de documentos originales, probablemente casi todos los que se hicieron. Si —y al contrario de lo que pasa en la casa Guzmán— no existe rastro de un proceso (si entendemos como tal esos croquis en los que se detectan las sucesivas versiones que el arquitecto tanteó hasta llegar a la solución final) es, a mi entender, por dos razones. La primera, que ya creo demostrada, por tratarse de un proyecto sacado adelante de forma muy rápida, entre que se produjo el encargo y comenzaron las obras. La segunda, que también argumenté, por insertarse en la particular investigación de varias obras que conforman un solo proyecto, con que abordó Coderch su visión del problema residencial. Si el expediente de la casa Ugalde del Arxiu Coderch sí consta de una prolija colección de croquis intermedios que delatan las fases, dudas e idas y venidas del arquitecto desde la primera idea hasta que cristalizó la solución final, es precisamente porque en esa casa es donde Coderch estableció las bases de un tipo particular, un enunciado que contenía muchas de las claves según las cuales se irían declinando, como variaciones del original, todas las obras sucesivas.

Para compensar esta ligera descompensación entre lo que sabemos de las artimañas de uno y desconocemos del otro, es una suerte tener ahora a mano el proyecto de Compositor Bach, que desvela, al nivel que lo hacía la Ugalde, muchos de los trucos de Coderch al trabajar. Otra vez, el simple hecho de ordenar y fechar los croquis ya supone en sí mismo una interpretación y tiene algo de hipótesis: aunque la mayoría de ellos sí tienen fecha en el expediente del archivo, no es lo suficientemente precisa como para deducir en qué orden fueron hechos. Los dibujos de los que me ocuparé ahora abarcan los que se incluyen en la serie "Croquis" de mi anexo documental, y dentro de ella los que están numerados con la signatura C01 a C08. Existen más en la colección original, pero estos son los que he encontrado oportuno destacar. A través de ellos, da la impresión que Coderch

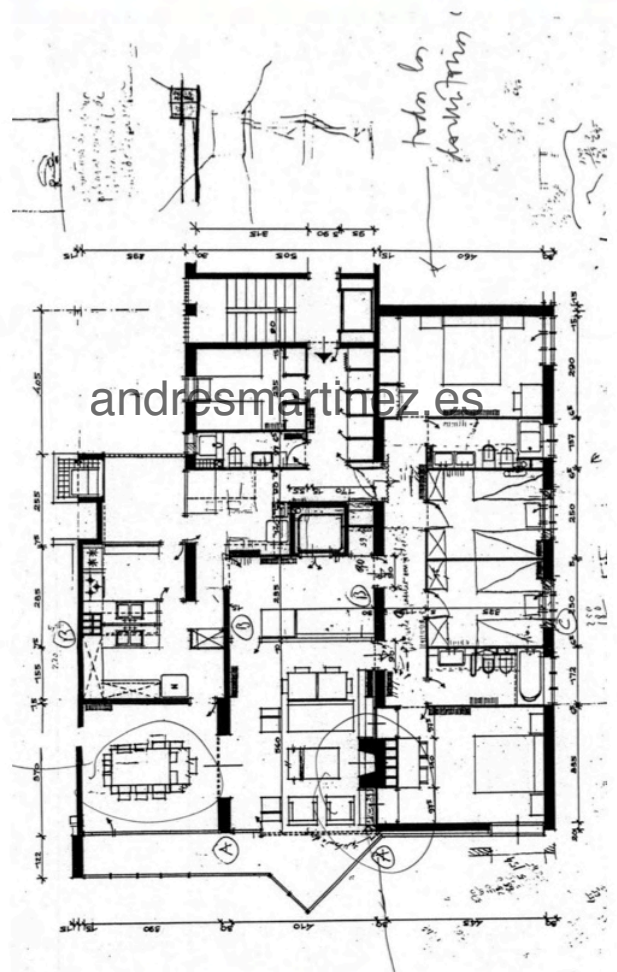
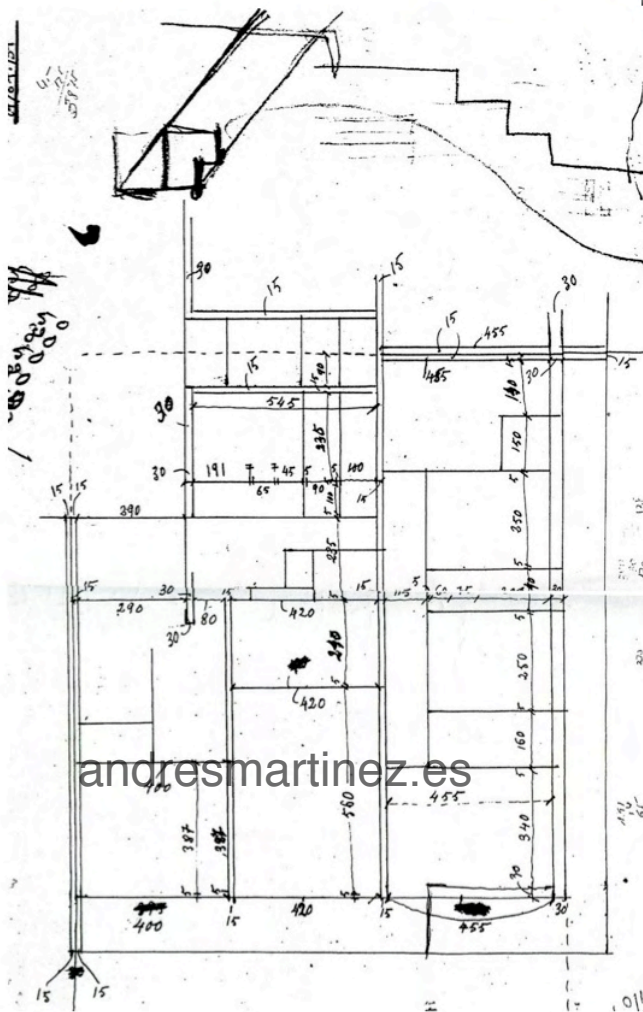


4.44. Interior del comedor y la sala de un piso de Compositor Bach (en foto de 2008) mirando hacia la galería...



andresmartinez.es

4.45. ... y hacia la puerta que lleva a la cocina.



4.46 y 4.47. Plantas segunda (de replanteo de tabiquería, según ficha C02) y tercera (con disposición final, según ficha C03).

decidió muy pronto dos cosas: la primera, la dirección de los muros de carga; la segunda, que esto dividiría la vivienda tipo en tres crujías principales, que albergarían las tres familias de usos: la de servicio —pegada a la medianera perpendicular a calle—, la de la estancia —en el eje— y la de dormitorios, en el giro entre las dos fachadas. Todas estas decisiones, que son perfectamente reconocibles en la solución final, aparecen ya muy claras en la primera planta completa²⁸; un plano que, en el resto de los temas, muestra sin embargo un buen número de dudas y alteraciones.

La primera, aunque algo menor, es la manera en que se orienta la escalera de la finca. Lo hace, al contrario que en la solución final, en perpendicular al patio y a la rampa, y su zanca se divide en dos tramos. Aunque íntimamente relacionados con la vivienda —le roba o cede un buen número de metros cuadrados—, los ensayos sobre la escalera los estudiará Coderch en una serie separada de croquis sobre el primer y más complicado de los tramos, que es el que va del portal a la planta primera²⁹. La segunda diferencia se refiere a la crujía de dormitorios. Aunque su número (cuatro habitaciones) es el mismo que al final, todo lo demás varía: la organización interior de cada uno, su tamaño, posición relativa en el conjunto, o contacto con el exterior. Hay que prestar especial atención al dormitorio principal, que es el que se ubica en la esquina. En esta primera versión se abre hacia las dos fachadas, el callejón y la calle, hacia la que queda mirando la cabecera de su cama doble. Comunicándolo todo ello (el comedor, la sala, las dos ventanas de la *suite*, cada una de las aberturas intermedias de dormitorios y baños; y, al final, la puerta balconera de salida de la última habitación) encontramos una galería exterior que vuela por fuera de las dos alineaciones, y cuyo tamaño queda limitado al más pequeño de los dos que permite la normativa: un metro, por ser paralela a fachada. Esto hubiera dado como resultado dos fachadas muy neutras y parecidas entre sí, que apenas habrían dejado entrever desde el exterior la dualidad del sistema estructural.

Muy similar a la anterior resulta una planta intermedia, donde quedan acotada la posición de los muros y tabiques³⁰. La distribución se le parece mucho, aunque las medidas varían ligeramente. Creo que entre una y otra Coderch se encontraba encajando dimensiones que no acababan de funcionar bien entre sí. A pesar de contar con el espacio suficiente, parece como si le faltara una herramienta para que todo el programa pudiera encajar junto de manera algo más efectiva. Esto es precisamente lo que parece haber conseguido en la tercera de las plantas a estudiar³¹. Un dibujo que ya aparece delineado a tinta, aunque aún tiene bastantes correcciones y anotaciones a lápiz. Respecto a la planta final, la escalera vecinal aún está sin girar, y muchas de las dimensiones deberán sufrir todavía un ajuste más fino. Pero las decisiones principales que atañen a la organización de la casa parecen estar ya tomadas: el dormitorio principal, girado respecto a la versión anterior, tiene ahora una sola ventana, y la cabecera de su cama apoyada contra el muro exterior. Al final del pasillo, el último dormitorio ha conseguido hacer sitio a otra cama doble —en disposición muy similar a la de la *suite*— y un armario, de cuya ausencia el arquitecto se lamentaba en un apunte del primer dibujo. Los anchos de crujía, por su lado, tienen dimensiones muy parecidas a las del plano de replanteo, aunque la de servicio-comedor ha aumentado 10 cm. a costa de la del estar.

¿Qué es lo que ha permitido que todo encajara? La verdadera novedad la encontramos de puertas afuera, en todo lo que tiene que ver con la galería y la tribuna. Lo que era un corredor exterior de un metro de ancho, que giraba de una fachada a la otra, ahora se ha convertido en algo más complejo, y localizado únicamente en la fachada principal. Hemos comprobado ya que Coderch tenía

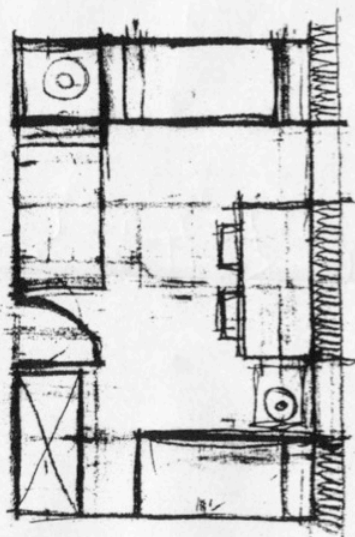
²⁸ Ficha C01.

²⁹ En particular el que recoge la ficha C05.

³⁰ Ficha C02.

³¹ Ficha C03.

andresmartinez.es



4.49. Estudio descontextualizado de un dormitorio (ficha C06).

andresmartinez.es

andresmartinez.es



4.50. Misma metodología aplicada al estudio de la secuencia estar-tribuna (no está a escala comparable con croquis anterior; ficha C07).

andresmartinez.es

4.51. Vista del interior de la galería hacia la tribuna sur, en foto de 2008. Nótese el sistema de accionamiento manual de las palas de las persianas *Llambí*.



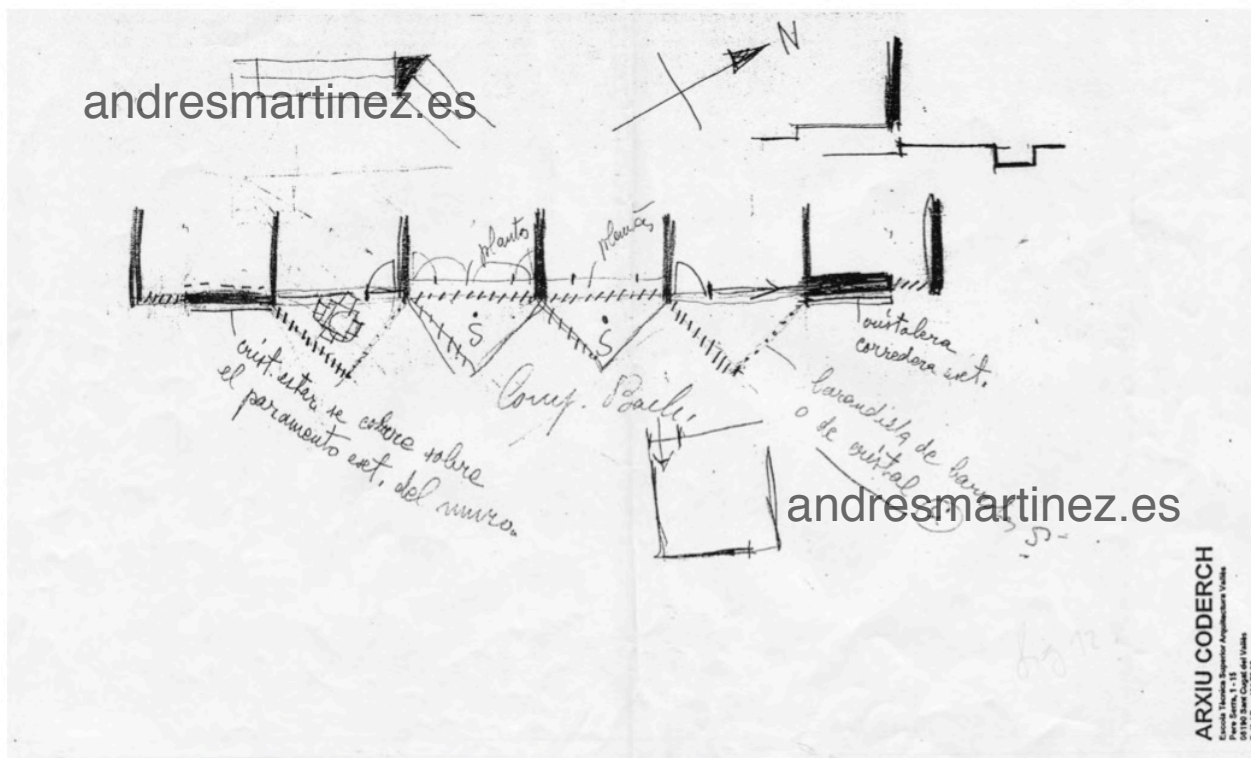
la virtud de hacer de las limitaciones impuestas por la normativa uno de sus principales motivos de inspiración. Este proyecto no es una excepción, pero su originalidad reside en que decide combinar juntas las dos formas y dimensiones que le vienen dadas: la recta y estrecha en paralelo, la triangular y más ancha, entendidas ambas en solución de continuidad. De estas razones, y de ninguna otra, es de donde surge la famosa galería-tribuna de Compositor Bach. Luego, claro está, queda diseñarla, especializar sus zonas y lienzos según la función y la orientación, y eso Coderch también lo sabe hacer muy bien: la galería se cierra con lamas *Llambí* orientables pero no practicables, y la tribuna alterna, según le incida el sol y busque una visión determinada de la calle, los mismos paneles fijos de lamas con las barandillas de vidrio y los toldos replegables.

Estamos ante una estancia exterior con bastante complejidad en su forma y cerramientos, pero también, al igual que le ocurría a Sota en Gondomar, ante una potente herramienta que articula al conjunto de la casa, y cuya llegada, en un segundo momento, al proyecto, es precisamente la que permite desbloquear un proceso que parecía haberse quedado estancado. Al aparecer la nueva galería, resulta natural entonces abrir una gran puerta entre el comedor y la sala, donde antes existía un tabique. Esto permite que se estreche el estar, y también descentrar los muebles del salón, acercarlos a la chimenea-hogar, y alinearlos con el eje que va desde la salida del ascensor hasta el vértice de la tribuna. Nos volvemos a encontrar con una organización espacial que ya nos es familiar, porque nos la trajeron los edificios vecinos de Compositor Bach: la casa de pisos de Francesc Mitjans en la calle Amigó, y el edificio de Josep Graner en la antigua carretera de Molins de Rei. Si la secuencia de estancias de Mitjans, según dijimos, era una deformación hacia la diagonal —pero todavía bastante académica— de la matriz espacial —flexible en su uso, pero rígida y unívoca en su geometría y el encuentro de sus sub-sistemas— del modelo de Graner, Compositor Bach va todavía más allá.

Es cierto que se puede reconocer, como en esos dos ejemplos, una matriz de tamaño 3 x 3. Al igual que en ellos, hay tres secuencias paralelas a fachada, y otras tres perpendiculares. Paralelas, y leyéndolas de interior a exterior de la casa, estarían el eje "office-recibidor-pasillo" —primero—, el "comedor-estar-*suite*" —después— y la "galería tribuna" —por fuera—. En perpendicular, los ya mencionados, que vienen formados por las secuencias "patio-office-cocina-comedor-galería" —a la izquierda del dibujo—, "ascensor-sala-tribuna" —en el centro—, y "dormitorios-*suite*", a la derecha. Pero no es una retícula de ejes perpendiculares como la de Graner, tampoco una en que predomine una diagonal sobre las otras, como en Mitjans. Es más bien una matriz que, aunque envuelta por un contenedor prismático y regular, se descompone en una infinidad de ejes y recorridos, ninguno de ellos recto, ninguno alineado entre sí. Esto hace del resultado una vivienda rabiósamente moderna, como también lo eran nuestras dos casas unifamiliares. Como ellas, y especialmente como la casa Gili, la utilización de técnicas constructivas tradicionales (el muro de carga, el recurso al umbráculo) no es impedimento para que lo sea, más bien al contrario: su modernidad no reside tanto en el vocabulario como en la alteración gramatical y la descomposición sintáctica de esas técnicas.

¿Se sirvió Coderch de alguna otra herramienta para pasar de una a otra planta? ¿Apareció la galería así sin más? El resultado no se puede comprender bien si no se hace alusión al uso de herramientas de descontextualización en el proceso de proyecto. Esto es, el análisis y solución de los problemas de forma aislada e independiente de su contexto. Es una práctica muy habitual en sus proyectos residenciales: coger una pieza, aislarla de su entorno, con la salvedad de las servidumbres que le confieren tanto la puerta como la ventana. En Compositor Bach procederá así no sólo en los dormitorios, cosa que hace asiduamente³² sino también en la tribuna triangular. Si no había quedado claro que considera a dicha tribuna como una continuación natural del salón, la pieza ais-

³² ver ficha C06.



4.51. La utilidad de la escala intermedia entre el cuarto y el edificio: propuesta con agregación de tribunas triangulares en la fachada principal (ficha C08).

andresmartinez.es

4.52. El paso del tiempo sobre la envolvente de Compositor Bach (2006). Obsérvese, bajo el prefabricado que tapa el forjado y divide el paño de ladrillo, la guía para que corra la puerta acristalada del estar.

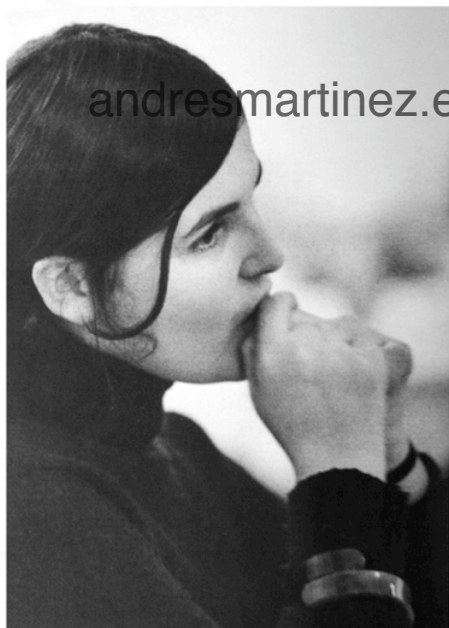


lable que dibuja los contiene a ambos, y sobre ellos, en relación con la chimenea-hogar y las puertas adyacentes, va elaborando sus versiones³³. Un hogar, una puerta, una ventana que lo relacione con el exterior, ¿no es esto lo mismo que Louis I. Kahn defendía como pieza nuclear de la casa? Desde luego, aunque con la novedad que supone el incorporarle una pieza exterior.

Entre el estar y la tribuna, Coderch estudia el cerramiento. En una fase intermedia, no tiene puerta corredera, sino que está compuesto por una cristalera fija y una pequeña hoja abatible que abre hacia adentro. Entre la tribuna y el exterior, tantea soluciones que se adapten a las diferentes orientaciones, una de ellas con lamas, otra lisa, parece que con una simple barandilla. Cuando tiene más claro el diseño de la unidad, decide dar un salto a una escala intermedia, la de la envolvente³⁴, antes de atreverse de nuevo con la planta completa. Sólo a ese tamaño es capaz de entender que las unidades triangulares se pueden agregar una al lado de la otra, en un claro precedente de la fachada que poco después utilizará en el Hotel de Mar en Mallorca; estudia colocar plantas y una persiana de lamas entre el comedor y el mirador; en el de la sala, duda —y así lo escribe— si la barandilla debe de ser de barrotes o de cristal; parece más convencido, en cambio, de que "la cristalera del estar se abra sobre el paramento exterior del muro": lo escribe dos veces —una en cada extremo del edificio—. Además, y para subrayar que por fin ha encontrado la solución idónea para hacer el giro entre una y otra fachada, realza con trazo muy grueso el nuevo muro de ladrillo que cierra el dormitorio principal hacia la calle.

³³ Es el croquis contenido en la ficha C07.

³⁴ Es el croquis contenido en la ficha C08.



andresmartinez.es

andresmartinez.es



andresmartinez.es

andresmartinez.es



andresmartinez.es

4.53. "(...) En ocasiones, era un toma y daca: 'ahora me haces tú, ahora te hago yo'. Era divertido. Algunas de mis mejores fotos de él las hice así, aunque el mérito era en gran parte suyo, pues él preparaba las condiciones ideales: elegía el carrete, el lugar, me aconsejaba sobre el diafragma y la velocidad... y luego yo ¡disparaba! (Elvira Coderch Giménez, sobre las sesiones fotográficas con su padre en el patio de la casa de la plaza Calvó).

c) Consecuencias sobre el tipo

Al poeta Rafael Santos Torroella siempre le sorprendió cómo era de riguroso su amigo el arquitecto Coderch al abordar sus proyectos, pues "(...) *trabaja[ba] con realidades muy concretas y nunca se anda[ba] por las ramas —nadie menos fantasioso que él—, en quien incluso [tenía] observada una mentalidad muy de científico o matemático (...), [y] el gusto por la precisión y por la belleza escueta de lo mecánico y de lo funcional*"³⁵. Cuando Fullaondo le visitó, por primera (y única) vez en su estudio de la plaza Calvó, quedó prendado de hasta qué punto el "(...) *[estudio] de Coderch es (...) la anti-Krupp, pequeño, restringido, artesanal, con una puerta diminuta dando también a una pequeña y silenciosa plaza.*" Esto recordó al crítico la manera en que Argan había descrito el modo de trabajar de Gardella (con quien emparenta a Coderch) y para quien la "(...) *técnica nace con el problema, por el modo de reconocer los datos y de elaborarlos lentamente, [y por eso] el proceso nace más como verificación que como propuesta, [se] proyecta construyendo*"³⁶. En el patio de la vivienda-estudio de la pequeña plaza de la parte alta de Sant Gervasi donde vivió y trabajó casi toda su vida, es donde el arquitecto solía desahogarse de los aprietos vividos en el estudio, dando rienda suelta al *hobby* que le hacía feliz, la fotografía. Muchas veces sometía a la familia o los amigos a desenfadadas sesiones fotográficas, y algunas de ellas las compartía en un alegre toma y daca con su hija pequeña, Elvira, que lo recuerda así:

*"(...) No voy a decir que su faceta perfeccionista no apareciera aportando algo de tensión a las sesiones fotográficas (...), pero la imagen que predomina en mi memoria es la de un gran disfrute. / (...) Cuando hacíamos sesiones en la terraza encalada (muy al estilo andaluz de mi madre) prefería la luz del porche, más tamizada, o si estaba nublado, el exterior. No le gustaban las muecas que poníamos cuando hacía sol, ni la sombra tan dura que éste proyectaba en los rasgos de la cara. / En su profesión de arquitecto, pocas veces le vi realmente satisfecho y feliz. Siempre había un pudor, una sensación de que 'si hubiera hecho esto más alto, o más bajo, si no hubiera hecho aquello, si las ordenanzas me hubieran permitido no sé qué... el edificio habría quedado mejor'. Amaba profundamente la arquitectura, pero con dolor, era como un parto para él. / (...) La precisión y exactitud que le caracterizaba en todo daban a sus explicaciones un detalle excesivo"*³⁷.

Cuesta imaginarse al autor de una arquitectura tan hedonista y voluptuosa en una posición tan sufriente; más que por su método, parece que tal sufrimiento le habría venido dado más bien por su personalidad en extremo perfeccionista, que nunca se daba del todo por satisfecha: Ballarín lo confirma al recordar cómo "(...) *para Coderch crear suponía un proceso doloroso. (...) 'Esto está mal', [se decía]. Y continuaba. Desalentado, a tientas, encontrando a medias, paso-a-paso. Hasta que podía decir: 'Ahora ya no está mal'. (...) Jamás se atrevió a decirse: 'esto está bien'*"³⁸. Una manera de trabajar que Bofill y Goytisolo definieron como una "(...) *lucha, como una batalla metro por metro, detalle por detalle, con el fin de obtener los ambientes y un marco armonioso y resplandeciente; lucha por cada línea, discute cada ladrillo o dintel con una honestidad y un valor*

³⁵ Santos Torroella, Rafael: "Mi amigo José Antonio", en la *Op. Cit.* de Carles Fochs (ed.), págs. 232-233.

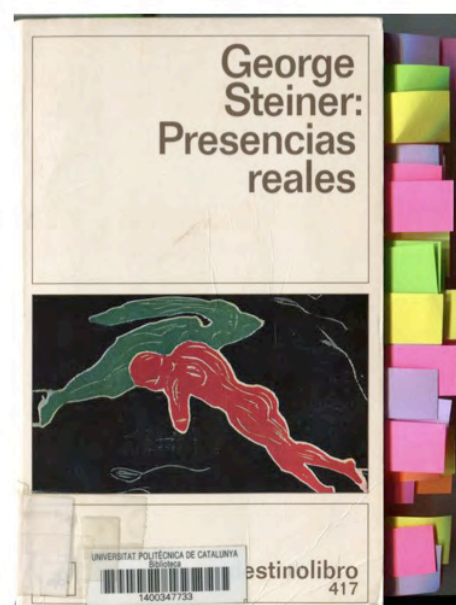
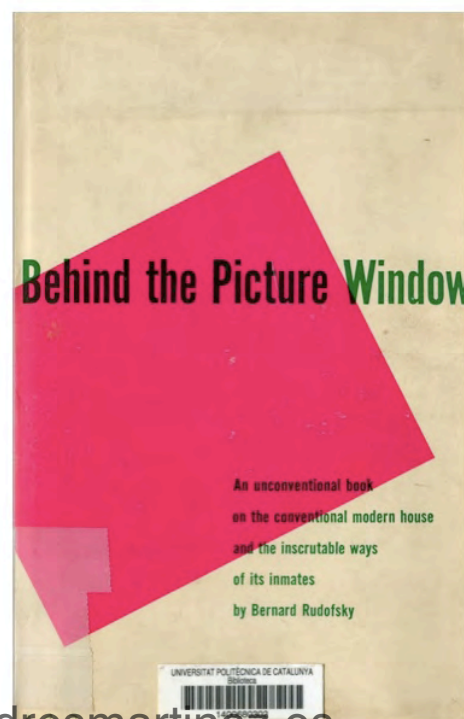
³⁶ En la *Op. Cit.* de Fullaondo, J.D., págs. 3 y 6 respectivamente. La primera cita sigue así: "(...) *Llegamos a un escueto despacho lleno de fotografías por las paredes, heterogéneas, recortes, carteles. (...) Le Corbusier no estaba, mejor dicho, estaba fuera, con una revista sobre la Villa Saboya sobre la que se disparó Coderch, realmente fuera de sí.*

³⁷ Coderch Giménez, Elvira: "Retrato de un fotógrafo", en Fochs, Carles: *Coderch Fotógrafo*. Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona, 2000. Págs. 96 y 97.

³⁸ Ballarín, Josep M^a: "El Coderch de J. M^a. Ballarín", en la *Ídem* de Carles Fochs (ed.) (1989), págs. 245-255.



4.54. "(...) Son temas a los que Grassi llama con acierto 'fatalidades', puesto que contienen una potencialidad en el plano de su repetición y reproducción que, en gran medida, resulta "fatal", y que está relacionada, precisamente, con la experiencia sucesiva." (Vista desde el interior de la sala de la casa Ugalde hacia sus "tres patios": de izquierda a derecha, el del dormitorio, el de la piscina, y el del ala de invitados).



4.55, 4.56 y 4.57. Lecturas: arriba izquierda, portada del número 509-510 de la revista Casabella, dedicado en 1985 al "terreno de la tipología"; arriba derecha, Bernard Rudofsky, "Behind the picture window"; abajo derecha, George Steiner, "Presencias reales".

que no son corrientes"³⁹.

Creo que su método de proyecto, tan pautado y científico, es a la vez consecuencia del perfeccionismo pero tabla de salvación contra buena parte del sufrimiento, que hubiera sido mayor sin él. Por lo visto en los ejemplos estudiados, parece que su procedimiento se organiza siempre en tres fases: unos trabajos preliminares en los que procede al reconocimiento de los datos previos, tratando de abordarlos de manera desprejuiciada y evitando pensar, al principio, en solución alguna que los pueda resolver. Los analiza y diagnostica con cuidado —tanto los requisitos del cliente, como la normativa o el soporte topográfico—, para luego pasar a una segunda fase, en la que toma una serie de decisiones vinculantes que quedarán en el proyecto hasta el final: así entiendo que decide la forma en esvástica de los muros de la casa Gili, o la dirección *vernácula* de las crujeas en Compositor Bach; son, ambas, opciones que se refieren más a la estructura profunda que a su formalización, que es la que abordará en la tercera fase. En este período final, cuyo método tan bien hemos podido ver en Compositor Bach, se embarca en un lento proceso de prueba y error para acabar dando con las soluciones concretas, que le permiten particularizar las ideas que esbozó en su fase intermedia. Si dichas ideas constituían la definición tipológica de las obras, los *leit-motiv* de esta última fase del proyecto —de escala algo menor: el atrio de la casa Gili, la tribuna de Compositor Bach— serían eso que he llamado "herramientas tipológicas": las que consiguen que se fije y particularice el tipo.

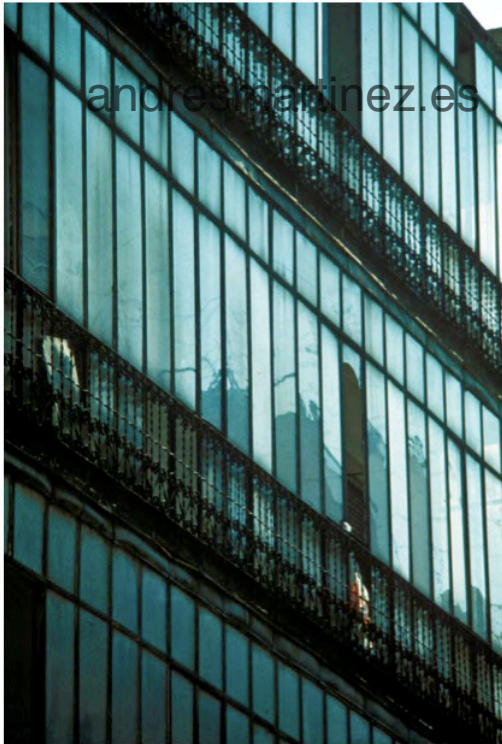
Es un procedimiento que no dista mucho del utilizado por Alejandro de la Sota, al que, para Alfonso Valdés, guía mucho más el análisis que la síntesis. En contraposición al clasicismo barroco (que parte de un todo centralizado y sustantivo, que subdivide y lotiza para dar cabida a un programa jerarquizado), "(...) Sota parte de los elementos que le proporciona el análisis del programa, y los compone para dar lugar a un conjunto. Separar las distintas partes del programa, darles forma y componerlas (pero no de una forma química, sino física, diría D. Alejandro), es decir, ponerlas juntas para no mezclarlas: no integrarlas, es su principio de actuación"; y lo liga al horizonte, que comparte con Coderch, de los acontecimientos empíricos⁴⁰. Como el arquitecto catalán, el gallego se verá perseguido a lo largo de varias obras por sus "grandes temas", sus obsesiones reiterativas, eso a lo que Grassi llamaba *fatalidades*, puesto que contienen una potencialidad en el plano de su repetición y reproducción que, en gran medida, resulta "fatal", y que está relacionada, precisamente, con la experiencia sucesiva⁴¹. Son fatalidades, añadiría yo, que atañen tanto a la obra como al autor en su fuero más interno, y sin las cuales no se pueden entender la facilidad de Coderch para establecer en muy poco tiempo los presupuestos tipológicos (los de la segunda fase de su método), ni la soltura de De la Sota para elaborar una después de otra versiones completas, y tan diferentes, del proyecto.

Si hay algo que parece distinguir a los dos autores, esto sería más bien su *tempo*. Es decir, la manera que tiene cada uno de ordenar las fases del proyecto, y qué conclusión parcial pretende obtener de cada una de ellas: frente a la división en tres momentos diferentes de Coderch —tan metódica que no se puede entender en otro orden, que resulta imposible de invertir o alterar—, Sota procede a un abordaje si se quiere más temperamental e impulsivo, que es el que le lleva a definir como acabada cada una de las versiones. Aunque todas ellas bien pudieran valer como proyectos terminados, y así pasar directamente a la construcción, y por poco que puedan parecerse en un primer vistazo entre sí... no dejan de ser borradores sucesivos de un proceso iterativo, ese mediante el cual el autor persigue fijar, mediante sus particulares herramientas (que son tipológicas), una foto con-

³⁹ En su *Op. Cit.* (1975).

⁴⁰ Valdés, A.: *Op. Cit.* ("De Mies van der Rohe..."). Pág. 32.

⁴¹ Grassi, G.: *Op. Cit.*, pág. 70.



andresmartinez.es

4.58 y 4.59. "(...) Cuando viajamos de Norte a Sur de España encontramos pequeñas y silenciosas variaciones en el habla, las costumbres, las comidas, etc., a la par que vamos viendo una sutil variación en los tipos de casa. (...) Quizás, localizar, afirmar el tipo en su relación con la sociedad, sería quizás el punto esencial para posibilitar su evolución." (Díaz Recasens, *Óp Cit.*, pág. 28).



4.60. "(...) El patio de tradición oriental y romana, interiorizado por el musulmán, utilizado en las secuencias visuales del barroco y convertido en tránsito, llega a ser símbolo de la ciudad." (Barrionuevo, A. y Torres, F., sobre el patio sevillano, y citados por Díaz Recasens en *Íbid.*, pág. 35)

creta de su concepto de "fatalidad" (que es el tipo).

Como proyectistas que son, los dos practican una forma de conocimiento que, más allá de lo que resultaría de la simple aplicación de un saber estático, surge básicamente de la acción y se desarrolla con el propio hacer (Martí); un hacer gracias al cual consiguen que la idea o irrealidad inicial se encuentre irremisiblemente con la realidad (Marina), en un proceso de descubrimiento y aprendizaje que resulta más *evocativo* que *instructivo*: a través de él, aprenden del medio no porque éste les instruya, sino porque les lanza desafíos que evocan sus respuestas y les hace avanzar mediante la supresión de las que resultan estériles (Popper). Ellos no lo cuentan, pero nosotros hemos podido entenderlo gracias al estudio del material de interpretación y juicio que son sus maquetas y bocetos, sus cartas y diarios, que nos han hecho accesible la incipiente de la forma intentada: porque "(...) *es en los sucesivos estados de una talla, de un grabado, donde hallamos alguna noción de la génesis del significado*" (Steiner)⁴².

Como autores, Coderch y De la Sota no cejan en el empeño de entender la esencia de lo que las formas son, su carácter, y se afanan para hacerlo en despejarlas de todas aquellas plantas trepadoras y selváticas, cuya hojarasca oculta sus razones y las raíces que la soportan (Díaz Recasens⁴³); para descubrir cómo logran llegar hasta ahí, nosotros, en el humilde cometido de intérpretes que nos ha sido encomendado, hemos debido de estar muy atentos para no dejar que las metodologías y técnicas que tratan de restituir la presencia de la fuente, de lo primario, no hayan acabado rodeando y sofocando esa presencia con su propia masa autónoma, en la cual el árbol habría muerto bajo el hambriento peso de las enredaderas (Steiner). Los autores tienen aprendido, y para nosotros es una valiosa enseñanza, que "(...) *el entrenamiento permanece en la memoria. Es la permanencia de lo olvidado. Es imposible que el jugador recuerde cada uno de los ejercicios realizados en sus largos años de entrenamiento, pero sus músculos lo recuerdan (...). Las acciones se organizan en hábitos que son sistemas de producción de ocurrencias*" (Marina)⁴⁴.

Para Carlos Martí, el patio en su enunciado primario no es otra cosa que una estancia sin techo. Aquel espacio central, nuclear, al que vierten las demás habitaciones y donde se articula la relación entre todas ellas. Desde el patio, la casa se relaciona con el exterior a través del eje vertical que une la tierra con el cielo. Mientras que en la arquitectura tradicional el patio resultaba de la excavación en una masa construida, en la moderna se convierte en una "(...) *operación constructiva de adición o articulación de una serie de piezas autónomas que, al reunirse según ciertas reglas, definen el espacio del patio. (...) Lo que permanece constante es la noción del patio como concavidad y como habitación sin techo.*" En el otro extremo estaría el pabellón, vinculado originalmente a la tienda de campaña, que, al convertirse en estable, habría favorecido la apertura lateral. El pabellón se identifica en la modernidad con la edificación aislada, "(...) *con la casa que domina el paisaje, otea el horizonte y transpira por toda su piel, condiciones propias del espacio moderno que persigue la visión dilatada y la apertura hacia el horizonte*"⁴⁵.

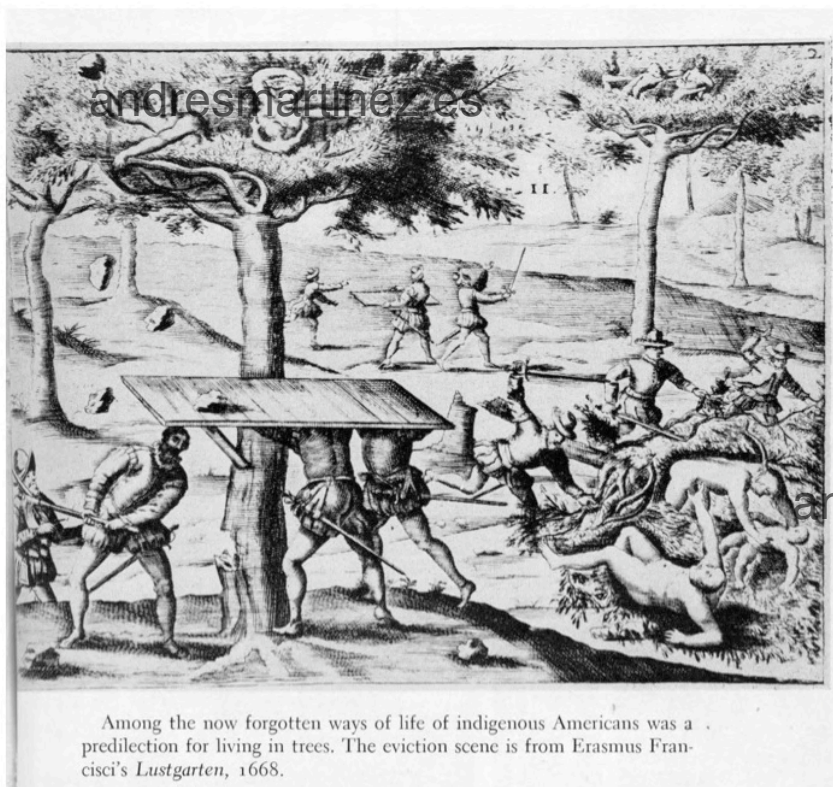
Sobre las diversas dicotomías con que la contraposición entre patio y pabellón resulta intercambiable me parece pertinente añadir un matiz, y luego resaltar, entre ellas, una en particular. El ma-

⁴² Las ideas y citas provienen, en este orden, de: Martí, C.: *Op. Cit.* (2005), págs. 9-11; Marina, J. A.: *Op. Cit.*, pág. 24; Popper, K.: *Op. Cit.* (en su versión española, *Conocimiento objetivo* —Tecnos, Madrid 1982—, pág. 245); y Steiner, G.: *Op. Cit.*, pág. 28.

⁴³ Díaz Recasens, Gonzalo: "Recurrencia y herencia del patio en el Movimiento moderno". Universidad de Sevilla. Sevilla, 1992. Pág. 18.

⁴⁴ Steiner y Marina en sus *Idem.*, págs. 64 y 90 respectivamente.

⁴⁵ Todo ello en la *Op. Cit.* (2007) de Martí, pág. 2.



Among the now forgotten ways of life of indigenous Americans was a predilection for living in trees. The eviction scene is from Erasmus Francisci's *Lustgarten*, 1668.

4.61 y 4.62. La dualidad *cueva-árbol*, tan mesclada a la *Sol*, equival a la contraposición *patio-pabellón*. (Aquí, según lo ilustra Rudofsky en sus libros: izquierda, en "Behind the Picture Window" - "entre las formas de vida ahora olvidadas de los indígenas (...) estaba su predilección por vivir en los árboles"-; abajo, en "Architecture without Architects", casas patio en pueblo de Tongkwan, provincia de Honnan — China—).



tiz viene de la mano de Díaz Recasens, que frente al *patio*, coloca la *terrazza*, por haber sido —explica— uno de los paradigmas más importantes del Movimiento Moderno. Esto no evitó que la modernidad también recurriera al patio en un intento de volver al sentir originario de los elementos de la arquitectura, y encontrar con él ciertos caracteres ancestrales. Muy pronto, una y otro (terrazza y patio) emprendieron en la era moderna un camino convergente, "(...) *un proceso sucesivo en el que la terraza, el espacio inicialmente interno, se [fue] incorporando al núcleo central y estructurante de la casa, para pasar a ser un espacio interior que alcanza a proponerse como atrio romano, con toda su carga significativa*"⁴⁶. Con ello, prosigue este autor, se fundirían la visión horizontal de la terraza y la cenital del patio, que tiene algo de divino en la cultura mediterránea, de herencia del templo doméstico.

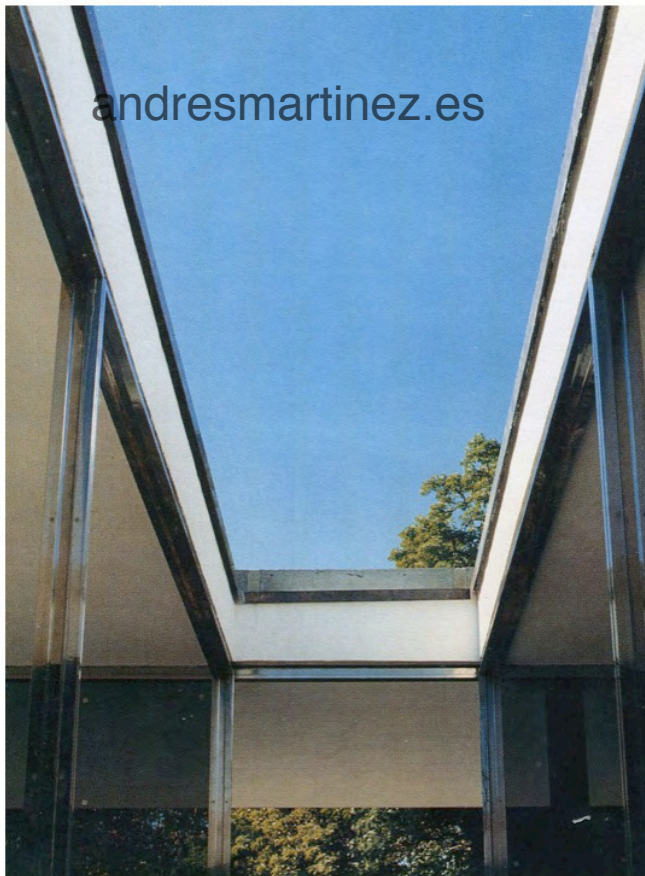
La que necesito destacar entre todas las formulaciones de la antinomia original del habitar es aquella que enfrenta a la *cueva* con el *árbol*. Que yo haya encontrado, sólo Alejandro de la Sota llegó a emparejar ambas cosas hasta considerarlas como las dos partes indivisibles de un único enunciado. Lo explicó una y otra vez, hemos visto, en sus textos y obras; lo aceptó como fatalidad; lo mantuvo, intacto, desde su planteamiento original en la primera versión de la casa Guzmán hasta el edificio construido de la Domínguez, varios años después. Sin embargo, tanto la cueva como el árbol —aunque por separado— sí han interesado a otros autores que nos han acompañado hasta aquí. En dos imágenes de dos libros diferentes, Bernard Rudofsky se lamentaba por el olvido en que han caído algunas maneras primigenias de asentamiento; entre ellas, la vida en los árboles, que ilustra con una escena de la evicción de los indígenas americanos; también la que tiene lugar en las cuevas: se fija en ciertas formas de vida que aún hoy se siguen llevando en algunas zonas rurales de China. Es una disposición en singulares *casas-patio-cueva* por las que también se interesa Martí: en ellas, una serie de habitaciones enterradas, que tienen el suelo exterior por techo, se iluminan y relacionan a través de un hueco excavado en la tierra, que forma un patio; a ellas se accede por una escalera, ajena al conjunto, también horadada en la tierra. Todo esto remite a la invitación que nos hace Díaz Recasens para considerar la manera en que varios arquitectos —entre ellos Utzon o Aalto— modelan el terreno mediante plataformas, como un signo de asentamiento: "(...) *no [son] el basamento de un edificio, sino un acto previo que constituye un lugar, que se complementa y adecua con edificaciones en torno a él, lo que conlleva la conformación de un patio*"⁴⁷. ¿No es esto, exactamente, lo mismo que pretendía De la Sota en su primer proyecto par Algete, la misma intención que se puede reconocer en su obra de la Caeira, en Pontevedra?

Si consideramos la tipología como la "(...) *sistemática que investiga la invariante de la morfología, entendiendo por morfología una sucesión de acontecimientos expresos en un momento histórico concreto, y por tipología el aspecto categórico inferido a esa sucesión en particular*" (Canel-la); si distinguir entre tipo y modelo significa que "(...) *la palabra 'tipo' no representa [tanto] la imagen de algo que ha de copiarse o imitarse, cuanto la idea de un elemento (...) que ha de servir de regla al modelo*", y gracias a ello "*todas las intervenciones humanas han conservado siempre claro su principio elemental*" (De Quincy)⁴⁸. Si, en el problema doméstico que nos ocupa, debemos aceptar que, con la modernidad y en el espacio que separa al tipo del modelo, se han producido una serie de planteamientos intermedios, estoy de acuerdo con Carlos Martí en que, tanto de las formulaciones claras de los enunciados primeros, como de las más complejas de los modernos,

⁴⁶ Díaz Recasens, *Op. Cit.*, pág. 41.

⁴⁷ *Ibid.*, pág. 88.

⁴⁸ La frase de Giudo Canella la recoge Bruno Reichlin en: "Tradizione e tipo nel moderno", en Casabella nº 509-510 (1985), págs. 32-39; la de Quatremère de Quincy, Díaz Recasens en *Idem.*, pág. 67.

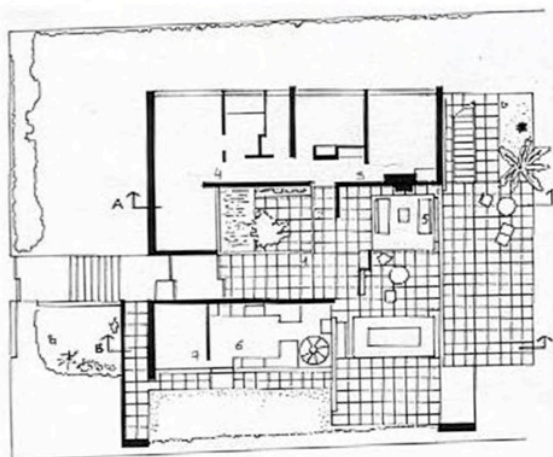


4.63. El elemento nuclear que en los ejemplos modernos custodia la duda primigenia —entre el patio y el pabellón— en que la que siempre se ha movido la arquitectura de la casa: a la izquierda, y antes de colocarse el vidrio que lo cubrió al final de su reconstrucción, el tragaluz del pabellón de Barcelona (Mies van der Rohe, 1929).

4.64. A la derecha, el mueble-armario-cocina de la casa Farnsworth de Mies (Plano, Illinois, 1951).



4.65. Abajo, el patio-mirador de la casa Moratíel de J. M^a Sostres en Barcelona (1957).



"(...) lo que nos interesa subrayar es que cuando una obra pone de manifiesto (...) la presencia de un principio arquitectónico de carácter general capaz de definirla y estructurarla en su conjunto, es decir cuando podemos hablar de 'casa patio' o de 'casa pabellón', (...) es cuando se dan las condiciones precisas para reconocer dicho principio como un elemento (en el sentido en que hablamos, por ejemplo, de elementos químicos), y de entenderlo entonces como algo que puede combinarse con otros elementos, dando lugar así a artefactos más complejos".

Y también, que:

"(...) el mundo de la arquitectura está constantemente atravesado por este doble movimiento: por un lado, el que parte de piezas elementales para llegar a estructuras complejas por medio de operaciones de composición; y, por otro lado, el que nos retrotrae desde las obras en su complejidad a sus elementos constitutivos a través de un procedimiento analítico que nos conduce de nuevo a la esencia. El primer movimiento permite la hibridación, el mestizaje. El segundo, en cambio, apunta a la pureza de las raíces, a la destilación de los elementos básicos. Aunque esto no es más que un nuevo punto de partida para otros mestizajes"⁴⁹.

¿En qué punto de este doble movimiento se colocaron los grandes arquitectos? Martí sostiene que Mies representa la vía más analítica (en la casa Resor, la Hubbe, o la "Casa de tres patios"); frente a él, Le Corbusier sería, en cambio, un exponente de un camino más sincrético (con las casas Cook o Stein de Monzie), y Sert (con su casa en Harvard), Coderch (con la Catasús⁹, Breuer (con sus casas binucleares) o Sostres, ejemplos más mestizos. De las obras posibles de todos ellos, nos interesa aquí detenernos en cuatro en particular: son el pabellón de Barcelona y la casa Farnsworth (Mies), la villa Saboya (Le Corbusier) y la casa Moratíel (Sostres). Para Padovan, "(...) el pabellón de Barcelona es un pabellón dentro de un patio; la villa Saboya de Poissy es un patio dentro de un pabellón"⁵⁰. Quiero insistir en que, a mi parecer, los ejemplos arcaicos ya contienen en su interior el potencial latente de una paradoja: que el hueco central para los humos del hogar en la cabaña etrusca —que a su vez era una derivación de la tienda de campaña— sea el origen del *compluvium* que cubre el atrio en la casa grecorromana, me parece que no significa otra cosa. En el pabellón de Barcelona, el elemento nuclear, el resultado de lo que de destilación pudo tener el proceso de proyecto, no es otro que el tragaluz de cristalerías traslúcidas, color botella, que se ubica en el centro del edificio. Es su corazón, y el que custodia (reducido a un mínimo no habitable, contradictorio al máximo —entendido esto en el sentido *venturiano*—) lo que de casa-patio tiene el edificio. Es fácil reconocer su equivalente en la casa Farnsworth, tanto en posición como en proporción: es el mueble central que alberga la cocina. Aunque en cierto modo la antítesis del núcleo de Barcelona (aquél era la reducción casi al absurdo de un patio; éste lo resulta de un hogar) ambos significan dos cosas muy similares, como nos lo acaba de enseñar la transición desde la chimenea etrusca al hueco grecorromano.

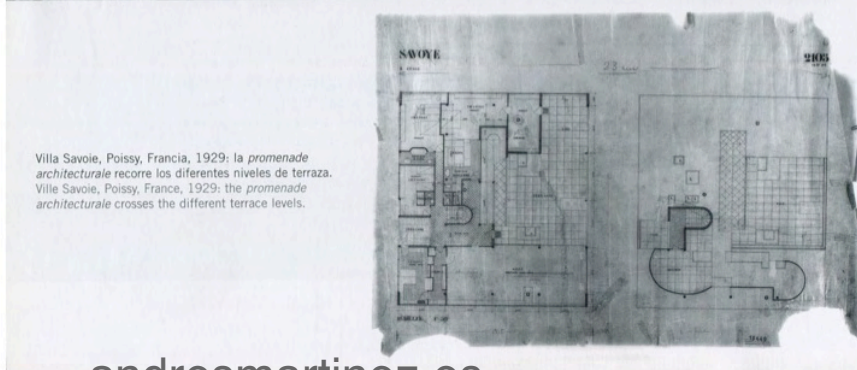
Es el de Mies un proceso analítico más próximo a la destilación, que persigue identificar y dejar a la vista las ideas y formas nucleares; el de Le Corbusier, en cambio, busca la expresión de una sola forma mediante el uso de dos o más elementos lingüísticos diferentes. En él, el patio proviene de la transformación de la terraza, y su objetivo es producir una concavidad en el volumen convexo del pabellón. El techo jardín "(...) se convierte en un patio, o sea, en un lugar abierto cenitalmente, bien delimitado lateralmente, al que se abren algunas piezas importantes de la casa." A su vez, y

⁴⁹ Martí, C.: *Op. Cit.* (2007), pág. 9.

⁵⁰ Todo ello según *Ibid.*, pág. 1.

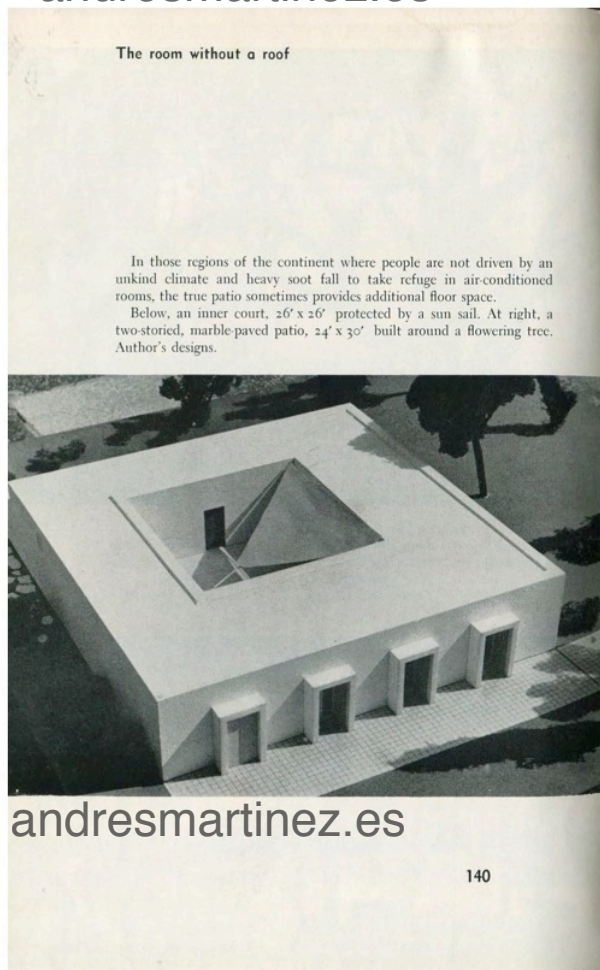


4.66. Izquierda: la terraza-jardín de la villa Saboya de Le Corbusier (Poissy, 1931), según apareció publicada en el libro "Habitar la Cubierta" del doctorando.



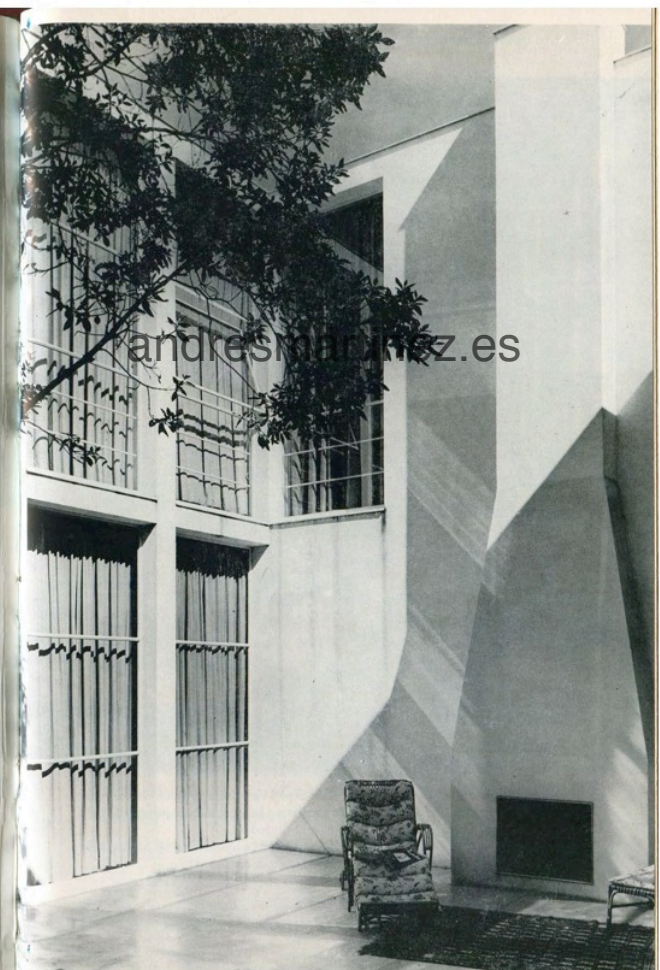
Villa Savoye, Poissy, Francia, 1929: la *promenade architecturale* recorre los diferentes niveles de terraza.
 Ville Savoye, Poissy, France, 1929: the *promenade architecturale* crosses the different terrace levels.

4.67. Abajo: "habitación sin techo" en un proyecto de Bernard Rudofsky.



The room without a roof

In those regions of the continent where people are not driven by an unkind climate and heavy soot fall to take refuge in air-conditioned rooms, the true patio sometimes provides additional floor space.
 Below, an inner court, 26' x 26' protected by a sun sail. At right, a two-storied, marble-paved patio, 24' x 30' built around a flowering tree. Author's designs.



en la casa Moratiel de Barcelona, Sostres no disimula en la fachada de la sala que quiere "(...) *construir un belvedere, un mirador sobre el paisaje urbano. Y ello se hace compatible con la presencia de un patio de pequeñas dimensiones pero decisivo en la organización espacial de la casa. / Dicho patio mide sólo 3 x 4 m. pero sus repercusiones son de largo alcance. No sólo genera transparencia y equilibra las condiciones lumínicas, sino que a partir de él se fija la posición de todas las piezas del puzzle. El patio es el elemento que hace que todo encaje, es como un prisma de luz incrustado en la casa, una vitrina luminosa que define el espacio y organiza los recorridos. El pabellón y el patio quedan indisolublemente unidos en este proyecto (...), sin que prevalezca ninguno de los dos elementos*"⁵¹.

Y ¿en qué punto de este recorrido entre la agregación y la destilación encontramos a nuestras dos obras principales? Como no podía ser de otra manera, en un lugar intermedio. ¿Cómo no reconocer de inmediato el rol y carácter del atrio central de la casa Gili en esa explicación sobre el patio de la Moratiel, al que es casi idéntico? ¿Qué cerca está el lucernario-jardinera junto al vestíbulo de la casa Guzmán —no solamente en su posición, también en sus dimensiones— del del pabellón de Barcelona, o de la cocina de la Farnsworth!

Creo que el verdadero mérito que tuvo la arquitectura moderna, con Coderch y Sota dentro de ella, no fue tanto inventar un nuevo lenguaje o estética: aunque sí hubo mucho de eso y resulta interesante, no fue lo principal. La revolución fundamental de la nueva arquitectura fue parecida, y casi contemporánea en sus inicios, a la que provocó la irrupción del arte abstracto en la pintura; y dentro de él, el cubismo en particular. Conscientes —los primeros pintores modernos, los primeros arquitectos que también lo fueron— de que poco más podían avanzar en la búsqueda del canon perfecto, decidieron dedicarse a acentuar la duda intrínseca que ya guardaban desde el momento en que quedaron inicialmente planteados los ejemplos arcaicos; y, con ello, contribuyeron a ensanchar aún más el espacio que dista entre una certeza y lo contrario, que es su puesta en cuestión. Desde la casa romana al palacio Katsura de Kyoto, todos los casos paradigmáticos contenían en su interior una potente ambivalencia que no sólo era la fuente para las infinitas variaciones posteriores con que se podrían interpretar, sino que también, en una fase más temprana, habría resultado a su vez como consecuencia de la reformulación de ciertas predisposiciones y formas de asentamiento previas, casi pre-lógicas.

En lo que respecta a los espacios intersticiales, ¿qué es lo que se ha perdido por el camino, qué es lo que no nos ha llegado intacto hasta nuestros días tras el paso de la modernidad? Si su función y uso como habitaciones exteriores garantes de la privacidad estaban ya plenamente formulados en los jardines clásicos de Herculano u Ostia (Rudofsky⁵²); si, desde Pompeya hasta Mies, y no digamos ya en la arquitectura popular española, aparece el patio para que el hombre, al encerrarse en su propia casa, consiga todo pero sin perder la naturaleza (De la Sota⁵³)... Mi respuesta es que el abandono de los espacios intermedios como tales herramientas de reconstrucción e identificación tipológica se produjo en un segundo momento de la era moderna, y vino provocado por una banalización de las posibilidades técnicas, que siguió a la exaltación que de ellas se hizo en su primera fase. Y especialmente en todo lo que se refiere a la envolvente: las soluciones que la arquitectura

⁵¹ Las ideas y cita sobre la villa Saboya, y el texto sobre la casa Moratiel también son de *Ibid.*, págs. 4-8.

⁵² Rudofsky, B: *Op. Cit.* (1952), pág. 1.

⁵³ De la Sota, Alejandro: "Urbanización junto al mar", en *Quaderns* nº 160. COAC. Barcelona, 1984. El texto prosigue así: "(...) [patio] interior, si la casa da para tanto, y adyacente, contiguo, hecho con tapias, si no llegamos a tanto. Es un hecho tan evidente poseer tan notoriamente naturaleza que no existe nada tan ligado al paisaje como la tapia campesina. (...) Se intenta una urbanización con más tapias y dentro de ellas la vida íntima, cubriendo el espacio por ellas delimitado con parras, enredaderas, toldos. Viviremos en toda la pequeña parcela que así hemos convertido en la más grande casa".

4.68. "El muro es el pan de la arquitectura", para Rudofsky. A la izquierda, muro penetrado por un manzano en la publicación su casa-jardín en Long Island, dentro del artículo "Jardín, estancia al exterior" (1952).



Giardino, stanza all'aperto

A proposito della "casa giardino a Long Island" N. Y.

Bernardo Rudofsky, arch.

Ai giorni nostri un muro a sè stante, liscio e semplice, e senza scopo speciale è inaudito. In un giardino, tale muro assume il carattere di una scultura. In più, se è della massima nitidezza e di un bianco brillante, contrasta come dovrebbe colle forme naturali della vegetazione e ne nasce uno spettacolo continuo e piacevolmente mutevole di ombre e di riflessi. I muri che mostriamo qui, furono costruiti in un frutteto abbandonato, dal suolo sabbioso. Oltre ad essere lo schermo di proiezione delle piante circostanti, il muro crea un senso di ordine. Tre muri astratti compaiono in fantasmagoria. Un vecchio melo buca uno dei muri, prestandogli una speciale caratteristica monumentale.

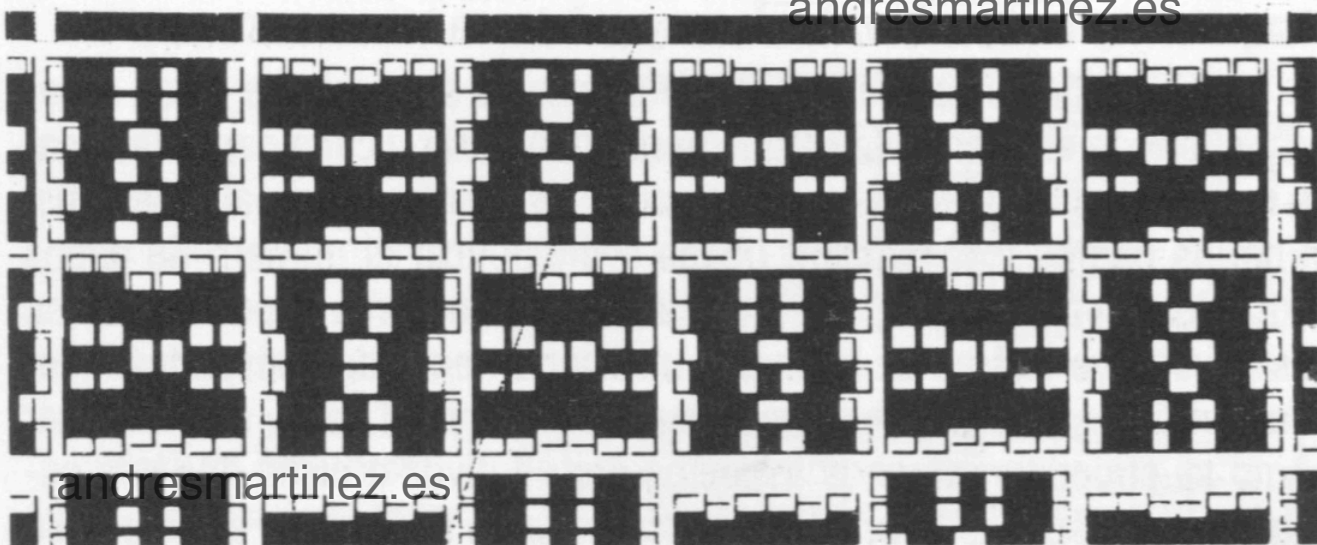


I giardini, attraverso i secoli erano apprezzati soprattutto per la loro intimità e il loro ordine geometrico. Queste qualità fanno difetto in modo notevole ai nostri giardini contemporanei. La intimità, così poco apprezzata oggi, era la nota dominante dei giardini antichi, dei quali è stata conservata la struttura, per esempio, a Ercolano, Pompei e Ostia. Sono giardini in miniatura, eppure comprendono tutti gli elementi di un ambiente felice. Centinaia di questi giardini sono venuti alla luce, certi furono accuratamente rifatti coll'aiuto di informazioni archeologiche, e ci forniscono ora buoni o addirittura perfetti esem-



andresmartinez.es

andresmartinez.es



4.69. C. Alexander y S. Chermayeff: "Sólo restaurando la privacidad podrá devolverse la salud y el bienestar a este mundo de cultura de masas" ("Conglomerado urbano", 1963).

tradicional había venido utilizando desde la antigüedad de forma útil, clara y en permanente evolución —la galería, el zaguán, la pérgola, etc.— se vieron súbitamente abandonadas por culpa de una visión, por demasiado tecnológica y positivista, en exceso reduccionista: sólo se buscaba la extrema delgadez y eficiencia de la fachada.

Los *padres fundadores* de lo moderno tuvieron la gran virtud de plantear el nuevo marco epistemológico que proponían de forma clara y contundente: hemos visto varios de los casos; no todos los que les siguieron estuvieron a la altura, ni supieron manejarse con una gramática que desde luego resultaba más compleja que la anterior. En nuestro país, aislado como estuvo una gran parte del siglo pasado, alguna gente sí supo recoger el guante y volverle a dar una vuelta más: entre ellos, en un lugar destacado, nuestros dos arquitectos, José Antonio Coderch y Alejandro de la Sota. Supieron ver que, tras el torbellino centrifugador que había supuesto la irrupción del concepto cubista del espacio, conteniendo el movimiento continuo como cuarta dimensión⁵⁴; tras la lógica disgregadora a que se había sometido a las diferentes capas de la envolvente; tras todo ello, había lugar para una nueva vuelta de tuerca en la reformulación de la forma arcaica del patio o el pabellón, ya fuera reintroduciéndolos como un núcleo destilado en el interior de un edificio acristalado (Guzmán), o insertándolo como un lugar semi-habitable entre la diferentes membranas de la envolvente (Gili).

Mi propuesta para dar solución al problema es bien sencilla: que, iluminados por estos dos ejemplos, nos afanemos en volver a utilizar, ahora no ya en clave moderna sino contemporánea, los espacios intersticiales como una herramienta que nos permita bucear, una vez más, en los asuntos fundamentales de la arquitectura; y, dentro de ella, de la casa; y, como su prolongación, de la ciudad: porque, como hemos visto —nos lo enseñaron las *insulae* romanas o la casa-patio sevillana; nos lo recordaron Mies, Hilberseimer, Coderch, o Alexander— no es mucho, cuando algo está genéticamente trabado, a través del patio o la parcela, el camino que dista entre el más minúsculo hogar y el más extenso de los tejidos urbanos.

⁵⁴ Díaz Recasens, *Op. Cit.*, pág. 45.



4.70. El sendero que lleva hasta la casa Farnsworth, visitada en Plano (Illinois) en el verano de 2006; poco después de esta curva, y a la derecha, se encontrará la casa; a la izquierda quedará el lecho del río Fox.

d) A modo de conclusión

A raíz de esa vinculación entre técnica y forma arquitectónica (en que puso tanto énfasis el Movimiento Moderno, y según la cual se pueden explicar los nuevos tipos de edificios que generó — Giedion —), es interesante volver a preguntarse cuál es el sitio real que debe ocupar nuestra disciplina, la arquitectura, en el viejo debate que siempre ha enfrentado a la ciencia con las humanidades. Aunque considera que dicha polémica le resulta algo pesada, Popper nos aclara que la principal diferencia entre una y otras reside en que las humanidades tienen como objetivo comprender al hombre, y no a la naturaleza, que es el objeto de la ciencia. Los dos enfoques compartirían, no obstante, un método común basado en la resolución de problemas a través de la formulación de conjeturas; en ambos, la comprensión se basaría en nuestro carácter humano común, que viene dado por una especie de identificación intuitiva con los demás hombres, mediante la ayuda de los gestos y el habla⁵⁵. Steiner va más allá, y denuncia los riesgos de la imitación humanística de lo científico: "(...) las humanidades (...) luchan obsesivamente por emular la gran fortuna de las ciencias exactas y aplicadas, que es proceder por investigación acumulativa y colectiva. (...) Pero el 'tacto crítico', la 'responsabilidad a la forma poética' pueden ejemplificarse pero no enseñarse. No es posible sistematizar su transmisión de una generación a la siguiente como puede hacerse con las técnicas y los resultados científicos"⁵⁶.

Por eso, para él, el concepto de teoría en las humanidades es equivocado y proviene bien de una ilusión vanidosa, bien de una apropiación indebida del campo de las ciencias. Es más, constituiría una confusión básica, un "error de estrategias" (entendido en el sentido de la metafísica clásica), puesto que la teoría tiene que satisfacer dos criterios, que son la verificabilidad y refutabilidad por medio del experimento y aplicación predictiva. Pero ni en arte ni en poética (tampoco, añadido yo, en arquitectura) existen experimentos decisivos, no puede haber conclusiones verificables que impliquen consecuencias predecibles: "(...) un Kandinsky no sustituye ni erradica los axiomas de representación implícitos en todos los programas estéticos precedentes, salvo los estrictamente ornamentales"⁵⁷.

¿Nos arriesgamos con esto a perder nuestra base de apoyo?, ¿a quedarnos sin el tejido que habíamos conseguido trenzar con nuestras conjeturas y verificaciones? Sí, y no. Porque, si somos modestos y nos ceñimos a la mera condición hermenéutica que perseguimos (entender el cómo y el dónde del hecho arquitectónico-intuitivo, conseguir explicarlo y transmitirlo) ya nos podemos dar por satisfechos: debemos servirnos de que el conocimiento tácito se encuentra formando bloques integrados de información (Marina) para lograr acercarnos a las fuentes vivas de la creación primaria, a esos grandes vientos que soplan desde el interior de la tierra (Steiner), y entender que no es el canto de las sirenas, sino su silencio, lo que lleva la verdadera carga de iluminación y amenaza (Kafka)⁵⁸. El escritor genuino es un autolector, un autosubvertidor de una fuerza y una agudeza particulares. Prueba sus intuiciones sin tener que reescribir las reglas, las contrasta con los medios de articulación histórica y formalmente disponibles, consciente de que no puede escapar a la lúdica circularidad en la que el significado significa a su vez, y así hasta el infinito; sabe, además —y lo debemos de tener todos en cuenta— que los juegos de significado no pueden ganarse, que no exis-

⁵⁵ Sigfried Giedion viene citado en estos términos en la página 28 de la *Op. Cit.* de Díaz Recasens; Karl Popper se expresa así en su *Op. Cit.*, págs. 173-175.

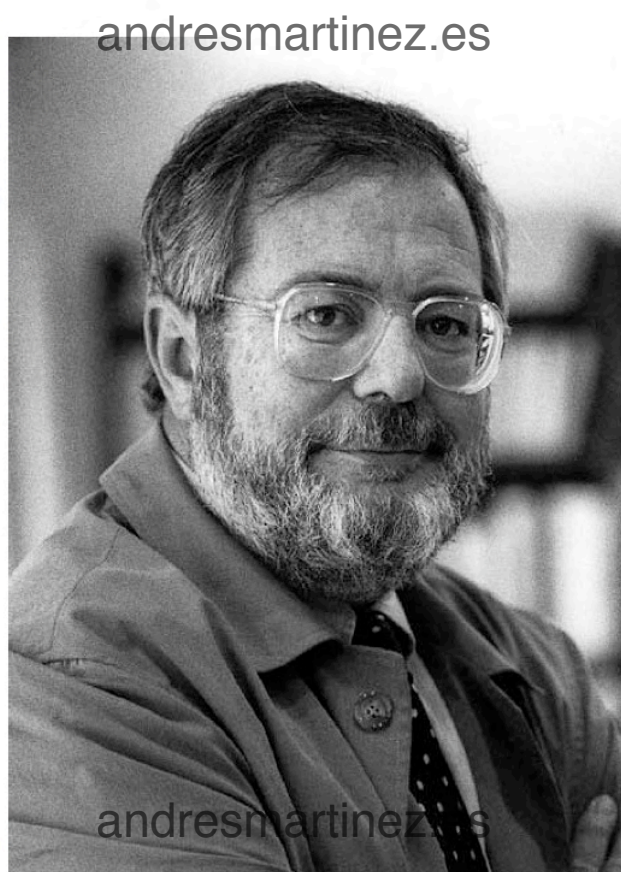
⁵⁶ Steiner, G.: *Op. Cit.*, págs. 51-53.

⁵⁷ *Ibid.*, págs. 93-98.

⁵⁸ Las palabras de Marina se encuentran en la pág. 143 de su *Op. Cit.*; las de Steiner, en su *Ibid.*, págs. 55-64; las de Kafka, a su vez, vienen recogidas por este último (Steiner) en *Ib.*, pág. 116.



4.71. Izquierda: Gustavo Gili Esteve (1906-1992), en los años 50 (Foto cortesía de Gustau Gili Galfetti).



4.72. Derecha: Gustavo Gili Torra (1935-2008), en los años 2000.



4.73. Enrique de Guzmán, en 2010.

te ningún premio de trascendencia, ninguna seguridad esperando a nadie, tampoco al más hábil e inesperado jugador (Steiner): *"éste será, en realidad, aquel en quien los desplazamientos, las dilaciones y las autosubversiones sean más agudas"*⁵⁹.

Una vez tenemos el fin propuesto, o al menos entrevisto, toma relevo la segunda gran actividad de la inteligencia: buscar. Pero buscar, no de manera científica —aunque siempre con rigor y método—, sino dirigidos por un amplísimo proyecto vital, que se denomina vocación, y que no es más que el atractivo resonar de algunas cosas en el sistema de preferencias (Marina): *"Todo esfuerzo de búsqueda implica una tenacidad trenzada a todas las actividades. El proyecto no es sólo el final entrevisto, sino la constancia mantenida. La creación no es una operación formal, sino biológica, vital, expuesta a azares y accidentes y prolongada por el afán de una subjetividad que quiere ampliar su libertad, su dominio, y su soltura"*⁶⁰.

Sólo entendiéndolo así (como tal operación vital) el proyecto de arquitectura, pienso, puede situarse en el terreno al cual Martí reclama que pertenece de manera natural, y que no es tanto estrictamente verbal como fruto del resultado de un diálogo mudo entre las cosas que pueden alcanzar un cierto grado de automatismo, *"como si los elementos de la arquitectura tuviesen la capacidad de moldear con sus propias leyes determinadas estructuras generales de pensamiento."* Y prosigue:

*"(...) La relación que algunos de los arquitectos que más nos interesan establecen con las formas arquetípicas de la arquitectura, dice mucho de su concepción no personalista del arte. Desde este punto de vista, proyectar consiste en trabajar con una serie de elementos que nosotros nos ocupamos de manipular y transformar pero que, recíprocamente, nos imponen a su vez sus reglas y condiciones. Forzando un poco el significado de las palabras podríamos decir que, en realidad, lo que estamos describiendo no sólo es el modo en que los arquitectos piensan la arquitectura, sino también el modo en que, por caminos que en parte pertenecen a la esfera de lo inconsciente, la propia arquitectura se vale de nosotros, los arquitectos, para pensarse a sí misma"*⁶¹.

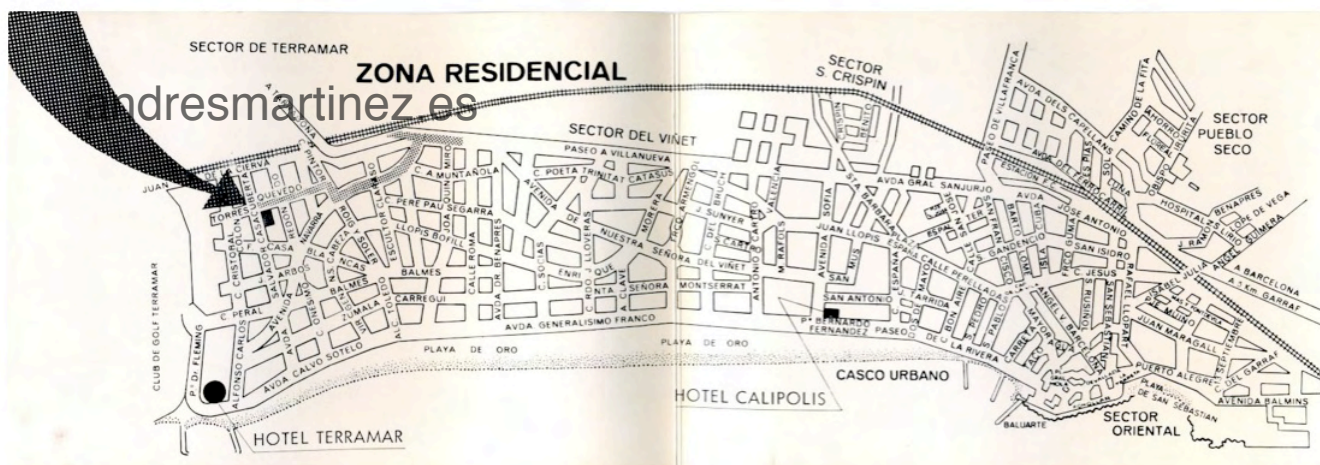
Ese proyecto vital motivo de la búsqueda del que habla Marina; esa esfera de lo inconsciente a que se refiere Martí; esos acto de libertad subjetiva que para Steiner serían resultado de una sedimentación pre-lógica, sin duda pre-gramatical, de la materia visual y auditiva (*"puede haber en [...] las artes [...] datos de una presentilidad anterior a la consciencia y a la racionalidad tal y como la conocemos —explica—"*⁶²)... Todas estas cosas —y esto ya me lo pregunto yo—, ¿no vienen también provocadas por la existencia de una serie de factores *ambientales*, que afectan a cuestiones mucho más prosaicas, como serían los entornos familiar y social en que crecemos y nos movemos, o el momento histórico que nos ha tocado a cada uno vivir? Estoy convencido de que esto es así, y a todo ello, que englobo bajo el término *linaje*, tampoco escaparon, me parece, nuestros dos protagonistas: José Antonio Coderch y Alejandro de la Sota.

⁵⁹ Steiner, *Op. Cit.*, pág. 157.

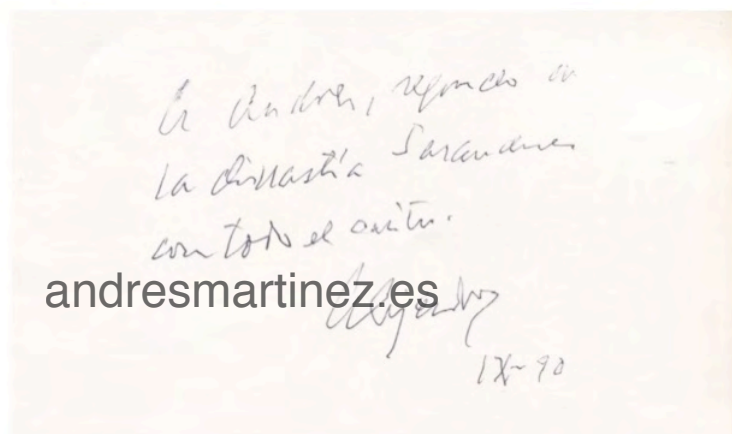
⁶⁰ Marina, *Op. Cit.*, pág. 193.

⁶¹ Martí, *Op. Cit.* (2007), pág. 10.

⁶² En Steiner, *Idem.*, pág. 157, donde sigue así: *"(...) En el mejor de los casos, (...) el gran escritor o artista comunicará a sus recreadores, presentes o futuros, la impresión mítica de que, de algún modo, ha superado o, al menos, debilitado las restricciones, la caducidad de los alfabetos y los códigos establecidos. Nos convencerá de que, en algún eslabón esencial de la cadena, ha abierto aproximaciones a nuevas dilaciones. Habrá instigado, como dice Barthes, a su lector a 'inexpresar lo expresable'"*.



4.74. Dos de las caras del tarjetón de visita que hizo la familia Gili para poder llegar a su casa de Sitges: una incluye un plano de la ciudad señalando la posición de la casa en Terramar —arriba—, la otra una fotografía de época de la entrada —centro—; la tercera sería un espacio en blanco para escribir (ficha A41).



4.75. Dedicatoria de Alejandro de la Sota al doctorando, en la segunda página del libro de *Pronaos* (1990; ficha D06).

Como ya apunté al principio de la investigación, aunque es conocida la amistad y respeto que se profesaban, es una relación, la que tuvieron ambos, sobre la que existe muy poca constancia escrita. Esto puede ser debido a que ellos quisieron, expresamente, que así fuera, o a la razón mucho más sencilla de que hasta ahora nadie se haya ocupado de relacionar sus biografías. Sobre la vida de Coderch sabemos algo más, pero muy poco se conoce de la de Sota: Baldellou explica que esto viene motivado por el gran recelo que tuvo siempre él para mantenerla como algo privado, y avisa de la existencia de un verdadero hueco bibliográfico al respecto, que nos anima a los investigadores a completar; resolvería, cree el crítico, bastantes de las incógnitas sobre su obra y método que aún siguen pendientes⁶³. No es éste el objeto de nuestro estudio, aunque sí creo pertinente recuperar, para aclarar algo sobre las cuestiones de ambiente que persigo entender, esos pocos textos que hablan de la relación que tuvo con Coderch.

Es una relación que se remonta a los primeros años de profesión que los dos pasaron en Madrid y trabajando para sendos institutos oficiales: Coderch, además de para Zuazo y Bidagor, estuvo mucho tiempo vinculado a la "Obra Sindical del Hogar"; De la Sota, y como tantos otros de la generación, a "Regiones Devastadas". La primera constancia escrita de intercambio epistolar es la que se produce con motivo de la I Bienal Hispanoamericana del año 1951. Tiene lugar con esa ocasión, explica Antonio Pizza, un entendimiento casi iniciático entre dos de los principales protagonistas de la posguerra española, que se reconocen el uno al otro en medio de la heroica batalla que supuso defender en esos años la arquitectura moderna; ambos compartiendo una opción de renuncia expresiva y contención ascética que, lejos de la propaganda oficial, buscaba identificar un camino de salida a lo que era el insidioso academicismo imperante⁶⁴.

De la Sota, en una carta probablemente fechada en el año 51, le escribe a Coderch: "[A] los que queremos algo, no sé qué, ya no se nos tiene por locos, como hace no más de un par de años, y ahora, de cualquier manera, vamos interviniendo cada uno en la medida de nuestras fuerzas (...), [a veces] desde lo más profundo y recogido de su estudio, como tú, ideal al que sólo con tanta virtud puede aspirarse. (...) Hablar de éxito en tus cosas es tonto, es preferible alegrarse al comprender los seguros pasos que hacia nuestra verdad vas dando"⁶⁵.

En otro escrito posterior a la Bienal, Sota elogia en una publicación los trabajos de Coderch y Valls: "(...) Coderch y Valls aman la sencillez del campesino y del pescador en sus obras; aman esta sencillez y penetran en ella sabiendo encontrar todo lo profundo que encierran. Somos algunos de los que creemos en este camino, el de la cal y del barro, tal vez mucho más que otros más leídos y estudiados; este candor y limpieza de las formas nos llena de felicidad". La respuesta de Coderch no se hace esperar, e inmediatamente, en carta de marzo del 52, le responde: "no sabes cuánto te agradecemos Manuel y yo tu cariñosa mención de nuestras obras, tan sobadas ya desde luego, expuestas en la Bienal. Leímos tu artículo en un momento de gran pesimismo, y te hemos de agradecer realmente que nos levantaras el ánimo cuando más lo necesitábamos"⁶⁶. Y no existe mucho más. Tan solo un precioso y breve texto, hasta hace poco inédito por tratarse de una conferencia, en que De la Sota recuerda de forma emocionada a Coderch cuatro años después de su

⁶³ En Baldellou, M. A.: *Op. Cit.* (2006), pág. 226: "(...) De este modo podemos decir que, en este momento, el pensamiento sotiano y su obra nos son conocidos con suficiente detalle en lo principal, Quedan, sin embargo, zonas por explorar de su producción y de sus significativos silencios. Y de su biografía, que tan cuidadosamente resguardó el autor, pero cuyo conocimiento quizás explicaría aspectos interesantes de su trabajo".

⁶⁴ Pizza, A.: *Op. Cit.*, pág. 106.

⁶⁵ Recogida en *Ibid.*, pág. 106.

⁶⁶ De la Sota, Alejandro: "I Bienal Hispanoamericana", en *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura*, Vol. VI. Madrid, 1952. Pág. 18. (Según se recoge, junto a respuesta de JAC, en la pág. 107 de la *Ib.* de Pizza).



4.76. Coderch y sus amigos: el poeta Rafael Santos Torroella (izquierda) y el pintor Ramón Gaya, fotografiados por el arquitecto, en 1973, junto a los contrafuertes del porche de su casa de Espolla (Alt Empordà, Girona) (Foto cortesía de Elvira Coderch).

muerte:

"Estando en este salón [se encuentra D. Alejandro en la ampliación de Coderch a la Escuela de Arquitectura de Barcelona], tengo que empezar con el recuerdo a un amigo inolvidable, José Antonio Coderch. Hemos sido muy amigos muchos años, desde que él estaba en Madrid hasta que, desgraciadamente, le hemos perdido aquí, en Barcelona. Hemos sido tan amigos creo que porque, posiblemente, nunca hemos hablado de arquitectura entre nosotros. José Antonio era un hombre de conversación múltiple y profundísimo en todo lo que decía: divertido. Algunas de las veces que venía yo aquí, desde Madrid, he pasado tardes enteras en su estudio. Recuerdo una ocasión en la que di una conferencia en el Colegio de Arquitectos de Barcelona en una sesión nocturna, después de cenar. Estuve toda la tarde con él en su estudio, fuimos a cenar juntos, me acompañó al colegio (cosa que me extrañó muchísimo porque, en aquella época, hacía años que no lo pisaba), estuvo en la conferencia (cosa rarísima que tampoco solía hacer), salimos, seguimos hablando, y no hicimos siquiera un comentario sobre lo que yo había dicho. Quiere decir que, en una tarde entera, estando con un arquitecto como él, no hemos hablado de arquitectura, cosa que indica que había otras razones más profundas y que, después, en el momento de hacer, cada uno tenía su camino y no queríamos enfrentamientos (que seguro no habría habido); era un asunto que no queríamos tocar. Un recuerdo obligado por mi parte"⁶⁷.

Los dos mejores arquitectos de la época, buenos amigos como decían ser... ¡Y no hablaban de arquitectura! Una de dos: o bien temían el conflicto que esto pudiera causar (no en vano hace Sota, aunque de forma sibilina, la mención), o bien lo que les interesaba al uno del otro y viceversa era todo lo que no tuviera que ver con la profesión, todas esas circunstancias —de carácter, cultura, o entorno— que eran ajenas a la disciplina, aunque acabaran condicionando el modo en que cada uno se dedicaba a ella. O puede tratarse, y esto es lo más probable, de una mezcla de las dos cosas. Esas mismas razones, que nosotros desconocemos por pertenecer a lo más íntimo de sus personalidades, pero que debían de ser las mismas que Coderch buscaba en sus sesiones de fotografía y revelado, o De la Sota en sus íntimos conciertos de piano, del que era un apasionado y virtuoso. Parece que la amistad quedaba más cerca de estos ámbitos privados que del de la profesión, que compartían, pero que venía contaminado por multitud de factores externos.

En este entorno retirado entre amigos, Coderch se sentía especialmente cómodo; así lo recuerda su hija Elvira: *"(...) otro aspecto que me gustaría destacar sobre mi padre es que, aunque no era un hombre al que le gustase la vida en sociedad (le ponía bastante nervioso), le encantaba ver a sus amigos en ambientes íntimos, y eso sale reflejado en sus fotografías, Digamos que esta afición aumentaba el placer y el recuerdo de las veladas —y permitía compartirlo después—".* Seguro que el hecho de que la hija pequeña (al contrario que los dos varones y mayores, como él arquitectos) no tuviera nada que ver con su profesión explica en parte la especial complicidad que se adivina entre los dos:

"(...) La precisión y exactitud que le caracterizaba en todo daban a sus explicaciones un detalle excesivo: recuerdo como si fuera hoy cuando me enseñó a cambiar los objetivos de la Nikon. Yo no asimilaba bien la profusión de datos, hasta que decidió dictármelo (todavía conservo el papelito junto a la Nikon): 'quitar objetivo. Poner diafragma a 16 ó 22. Apretar botón cerrojo. Girar atornillando e inclinar ligeramente el objetivo hacia la izquierda y arriba. Apretar el 'piu' con el dedo hasta que se oiga un 'clac'. Nunca forzar'.

⁶⁷ De la Sota, Alejandro: "León y Zaragoza. Conferencia en Barcelona", impartida dentro del ciclo *Generació dels 80*. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, 24 de febrero de 1988 (transcrita por Moisés Puente en la *Op. Cit.* de la que es *ed.*, pág. 187).

andresmartinez.es



andresmartinez.es
4.77. La casa *pairal* en Espoña, que había pertenecido a su familia, y que Coderch compró a mediados de los 60 para restaurarla y habitarla como segunda residencia.



andresmartinez.es

4.78. Casa natal de Alejandro de la Sota en Pontevedra, según aparece en su libro de Pronaos.

Dejo las instrucciones de cómo poner el objetivo" escribe Elvira⁶⁸, "para otra ocasión".

¿Cómo era el entorno sociocultural de la época en que se conocieron nuestros dos arquitectos? ¿Hasta qué punto fue decisivo en su convergencia ese ambiente de posguerra que a los dos les tocó vivir? Y también: ¿se les puede reconocer a ambos inscritos dentro de un grupo generacional más amplio? Encuentro muy pertinente la observación que hace al respecto Baldellou, según la cual "(...) la generación de De la Sota, Cabrero, Fisac [o] Coderch se enfrentó al problema de la cultura de un modo muy singular. De suerte que, en un principio, al no estar aún definidas las posiciones personales en relación a [los] problemas fundamentales [de la arquitectura], las presiones tremendas que las circunstancias externas impusieron hicieron aparecer como toma de partido generalizado lo que probablemente no era sino una imposibilidad de opción". Habla el crítico de los años inmediatamente posteriores a la guerra, en los que todo este grupo de recién titulados se encuentra delante de la ingente labor de la reconstrucción de un país sin recursos, pero con necesidades imperantes de realojamiento. Éste fue básicamente el problema a que todos se enfrentaron, y que, dado el carácter de los organismos a través de los que construían (fundamentalmente la "Dirección General de Regiones Devastadas") dio lugar a unos resultados (los "poblados de colonización") a la vez genéricos pero pensados para áreas culturales y climáticas concretas. Fueron, todas, arquitecturas que se encuadraron dentro del marco del país en que se hicieron⁶⁹.

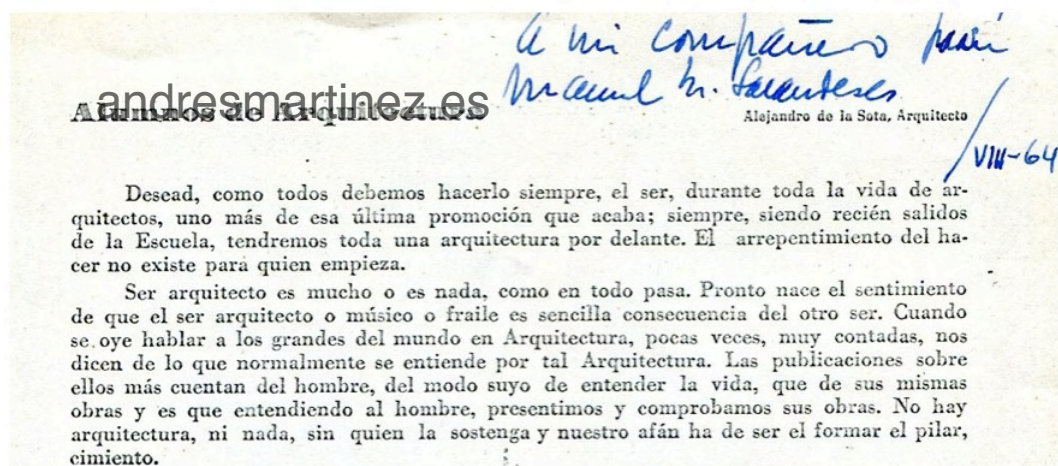
No debemos de olvidar que se venía, antes de la guerra, del GATPC y sus postulados; tampoco de que, a pesar del cerrojo propagandístico que tenían impuestas las autoridades, lo que arquitectónicamente ocurría fuera de España acababa llegando sin demasiada dificultad a sus estudios profesionales. Pero esto fue en un segundo momento (el cambio de decenio entre los 40 y los 50, que corresponde con la primera carta de Sota a Coderch), y acabada la urgencia de la primera reconstrucción. En ese momento, los arquitectos se encontraron con dos opciones posibles: la de reconocerse en el *corpus* estético-cultural que proclamaba el régimen, o la de buscar ese "algo", ese "no-sé" a que hacía alusión Sota, fuera de él. Podemos considerar a Fisac y Cabrero dentro del primer grupo (aunque posteriormente ambos acabaron evolucionando hacia la otra posición), y a De la Sota y Coderch en el segundo; pero no de manera tan clara como la que parece deducirse de su correspondencia: las cartas, a mi entender, hacen más alusión a un sentido íntimo de lucha personal, que a una verdadera posición crítica con el régimen, que aunque llegara a existir, nunca fue expuesta en público.

Poco había entonces, si es que lo hubo alguna vez, de la supuesta adscripción de cada uno de ellos a las respectivas escuelas de Madrid o Barcelona: y eso, si es que llegaron a existir como tales unidades estilísticas o metodológicas. Es éste un tema que, ya lo vimos, interesó profundamente a Juan Daniel Fullaondo⁷⁰, que quiso buscar en ello las razones por las que había pasado inadvertido el "restringido, peculiar mensaje del arquitecto catalán". Habla, por supuesto, desde Madrid, y en 1974. Fullaondo se queja también de la falta de sentido "familiar" entre los arquitectos madrileños, en claro contraste con la "plataforma cultural catalana", que ha sabido ver en Coderch una guía y le ha conferido un primer puesto, universalmente aceptado. "A sus correspondencias del centro" —añade— "nadie las reconoce." Esto sería para él debido, en parte, a la conciencia de Coderch sobre el papel jugado en su entorno: "(...) Coderch ha visto siempre (...) cuál había de ser su posición, mantenida con una continuidad realmente increíble, por encima de las inflexiones lógicas de

⁶⁸ Coderch, E.: *Op. Cit.*

⁶⁹ La cita y las observaciones están tomadas de la *Op. Cit.* (1975) de Baldellou; págs. 59 (la cita) y 1-18 (resto de observaciones).

⁷⁰ De Fullaondo, y de su *Op. Cit.*, están tomadas las ideas y todas las citas referente a Madrid-Barcelona de este párrafo.



4.79. Copia autógrafa de "Alumnos de Arquitectura", dedicada por Alejandro de la Sota al padre del doctorando (José Martínez Sarandeses —JMS—, 1940-2003), en 1964 (fragmento de fichas D04 y D05).



4.80. Derecha: casa actual del doctorando en Barcelona (foto de 2006).



4.81. Izquierda: casa familiar del doctorando en Madrid (en foto de 1991).

un proceso que se extiende a lo largo de más de treinta años de gestión." Aunque, añade, *"en cierta medida es lo mismo que podríamos decir de Aburto, de Sota, de Cabrero... En ellos, como en Coderch, su trayectoria constituye una sola obra, recorrida incesantemente hacia delante y hacia atrás, reelaborada en cada capítulo, estableciendo un ligamen indiscutible entre cada eslabón de la cadena".*

Pero todo esto era visto ya desde la mitad de los años 70. A comienzos de los 50, el ambiente era otro, y las posibilidades de progreso intelectual, limitadas. Excepción hecha, claro, de los discursos que trataban de recuperar ciertas esencias atemporales de lo español para proponer una vía de avance arquitectónico. No en vano, 1947 es el año en que Chueca Goitia publica la primera edición de sus *"Invariantes castizos de la arquitectura española"*, y 1953 el que se divulga por primera vez el *"Manifiesto de la Alhambra"*, que él encabezó⁷¹. Son, para Baldellou, escritos que se ubican en las antípodas de lo pregonado por el GATPC, y una buena muestra del ambiente culturalmente sofocante que debió de sufrir esa generación. Estoy de acuerdo con él en esta apreciación, y esto me impide acabar de ver clara la adscripción que Emili Donato hace de Coderch a una idea *castiza*, casi unamuniana, más castellana que mediterránea, de trabajo con los invariantes. Para Donato, Coderch trasciende el simbolismo arquitectónico de los países mediterráneos para enmarcarse en el interior de un sistema más vasto que es el del arte español e ibérico, y en él sería fácil reconocer un *"sentido agónico de la vida"*, una *"filiación unamuniana"*, verle *"ligado a la tradición del hombre como un ser inseguro, concreto y contradictorio"*, y no tanto como un *"ente lógico, universal o guiado por la razón"*. Esto lo haría ubicarse más cerca de Higuera, Molezún u Oíza que de los arquitectos catalanes⁷².

En mi opinión no hay nada más alejado del casticismo, tal y como lo entendió Chueca, que la fusión de lo simbólico con lo popular, que es como describe Donato el trabajo de Coderch. Sí queda más cerca, en cambio, su actitud personal (y también la de Sota) del manejo de las *"constantes históricas"*, de los *"eones dorsianos"* como depositarios del fondo común de una cultura por debajo del *"fluir del tiempo"* o de la *"expresión de aquellos elementos fijos que sobrenadan por encima de la historia"* (Chueca); y sí que son, las de ambos, posturas consecuentes con el hecho de que *"mientras pasan sistemas, escuelas y teorías, va formándose el sedimento de las verdades eternas, de la eterna esencia"* (Unamuno), o con la *"búsqueda de la invariabilidad dentro de un mundo en fluctuación"* (Keyser)⁷³. Todo ello no es demasiado diferente, en el campo arquitectónico, a lo que me he empeñado a lo largo de todas estas páginas en definir como *"hecho tipológico"*. Pero, en mi opinión, nuestros dos arquitectos están muy lejos —sino absolutamente opuestos— de pertenecer a ese *"algo"*, o a un *"(...) hilo imperceptible que, tejido por el temperamento nacional, anuda la historia de nuestro arte, como un bramante invisible ataría un ramillete de flores multicolores"* (Chueca), también de formar parte de esa *"intrahistoria"* que quiere que *"el pasado, el presente y el futuro [sean] de una sola pieza: la [de la] tradición eterna"* (Unamuno)⁷⁴.

⁷¹ Chueca Goitia, Fernando: *"Invariantes castizos en la Arquitectura española"*. Editorial Dossat. Madrid, 1981 (primera edición: 1947). El *"Manifiesto de la Alhambra"*, suscrito entre otros por Chueca Goitia, fue fruto de unas jornadas que reunieron a varios arquitectos en Enero de 1953 en la Alhambra de Granada. Su primera versión fue un folleto editado por la Dirección General de Arquitectura, y primera edición impresa la de la *Revista de Occidente* nº 38, 2ª época. Mayo de 1966.

⁷² En el *"Prólogo"* de Donato a la *Op. Cit.* de Fochs (*ed.*), págs. 8-9. Esta cuestión la he tratado también en la página 89 de mi manuscrito.

⁷³ Expresiones de Chueca, Unamuno y Keyser tomadas de la *Op. Cit.* de Chueca (1981).

⁷⁴ En las págs. 38 y 45, respectivamente, de *Ibid.*

andresmartinez.es



N-24 03/09/02

andresmartinez.es



20 AGOSTO 2002
N.-01

andresmartinez.es



N-30
10/04/2003

andresmartinez.es



10/04/2003
N-06

4.82, 4.83, 4.84 y 4.85. Fotografías tomadas por JMS en 2002-2003 de: arriba izquierda, mirador tradicional en Pontevedra; arriba derecha, mirador del siglo XIX en Madrid; abajo izquierda: galerías a interior de patio de manzana en Barcelona; abajo a la derecha: casa natal en Pontevedra.

andresmartinez.es

Mi interpretación es que, si existieron factores de entorno que pudieron condicionar de forma reconocible en el tiempo las obras de Coderch o Sota —y, por extensión, las de cualquier otro arquitecto— éstos provinieron más de cuestiones *ambientales*: esas mismas que, para el propio Unamuno, hacen que la representación del mundo no sea idéntica en cada hombre, sino hija de un "proceso de ambientes"; aunque lejos de lo que él explica como "hilo imperceptible del temperamento nacional"; y más cerca del concepto de Argan según el cual "(...) *el edificio no es otra cosa, en último término, que la definición formal de una situación ambiental, que despierta de la pesadilla de la historia situándose, con todas las limitaciones obligadas, dentro del marco de la realidad*"⁷⁵. Y, que si hay una *intrahistoria* que resulta determinante al desarrollo de las obras, ésta no es tanto la del país en que se construye, como esa "intrahistoria personal", absolutamente íntima a cada cual, según la que toda la trayectoria vital —y dentro de ella las obras— no es otra cosa que una interrogación permanente sobre el propio *linaje*, y una búsqueda incesante de sus orígenes más íntimos.

Porque, al final de cuentas, ni Coderch fue un arquitecto puramente mediterráneo, ni De la Sota otro puramente gallego. Aunque tienen mucho de cada una de esas cosas: sus personas, historias u obras no se podrían entender sin recurrir en algún momento al clima, al componente regional, particular y profundamente local de sus orígenes. Unos orígenes de los que la vida, como suele ser habitual, les separó enseguida; a los dos los llevó a Madrid a trabajar cuando eran jóvenes; mientras Coderch decidió volver pronto a su tierra (aunque para casarse con una andaluza —Ana M^a Giménez, sobrina de Jiménez Fraud, fundador de la Residencia de Estudiantes de Madrid—), Sota nunca lo consideró seriamente, a pesar de que se pasó toda su vida clamando por ello; o, como hemos visto, colocando parras donde casi no podían crecer, a veces deseando ver el paisaje del Noroeste donde contemplaba la llanura castellana: "(...) *en Galicia (...) se desprecia (...) el césped, la abundantísima hierba gallega; es corriente en la región; nace sola, la pasta el ganado. No puede emplearse en el jardín..., ¡qué error! ¿Cabe mayor equivocación que 'ponerle puertas al campo' como en las casas de campo castellanas se hace? ¡Ver Castilla desde el interior de nuestras casas! ¿Qué mejor jardín?*"⁷⁶

Pero ni tan pronta desubicación de ambos (una cosa siempre deseable; una experiencia que no podemos mirar como traumática ni lejana), ni el mero aferro al terruño que los vio nacer, resultan a mi entender suficientes para explicar la *extraterritorialidad* en que los dos decidieron vivir. Es un afortunado término éste que utiliza el crítico Ignacio Echevarría a cuenta de Roberto Bolaño, al que pone en la estela de otros escritores de raíces o vidas nómadas, como Beckett, Borges o Nabokov; una palabra que, a su vez, toma prestada de Steiner, al que cita para destacar "(...) *la emergencia de escritores lingüísticamente nómadas o multilingües, en los que la tradicional ecuación entre un eje lingüístico único —un arraigo profundo a la tierra natal— y la autoridad poética es puesta en tela de juicio*"⁷⁷.

Si algo se sentía Bolaño era latinoamericano, que es lo más parecido a una no-pertenencia; Nabokov, ruso exiliado a Norteamérica, llegó a escribir: "*me parece que no pertenezco a ningún continente definido. Soy una plumilla de bádminton volando sobre el Atlántico, y vieran [sic] qué hermoso y azul es mi cielo privado*". Borges, argentino pero anglófilo, que "*cabe sospechar que no*

⁷⁵ Las expresiones de Unamuno, según las escribe Chueca en las págs. 31-37 de su *Ibid*; la de G. C. Argan, según la transcribe Fullaondo en la pág. 6 de su *Op. Cit.*

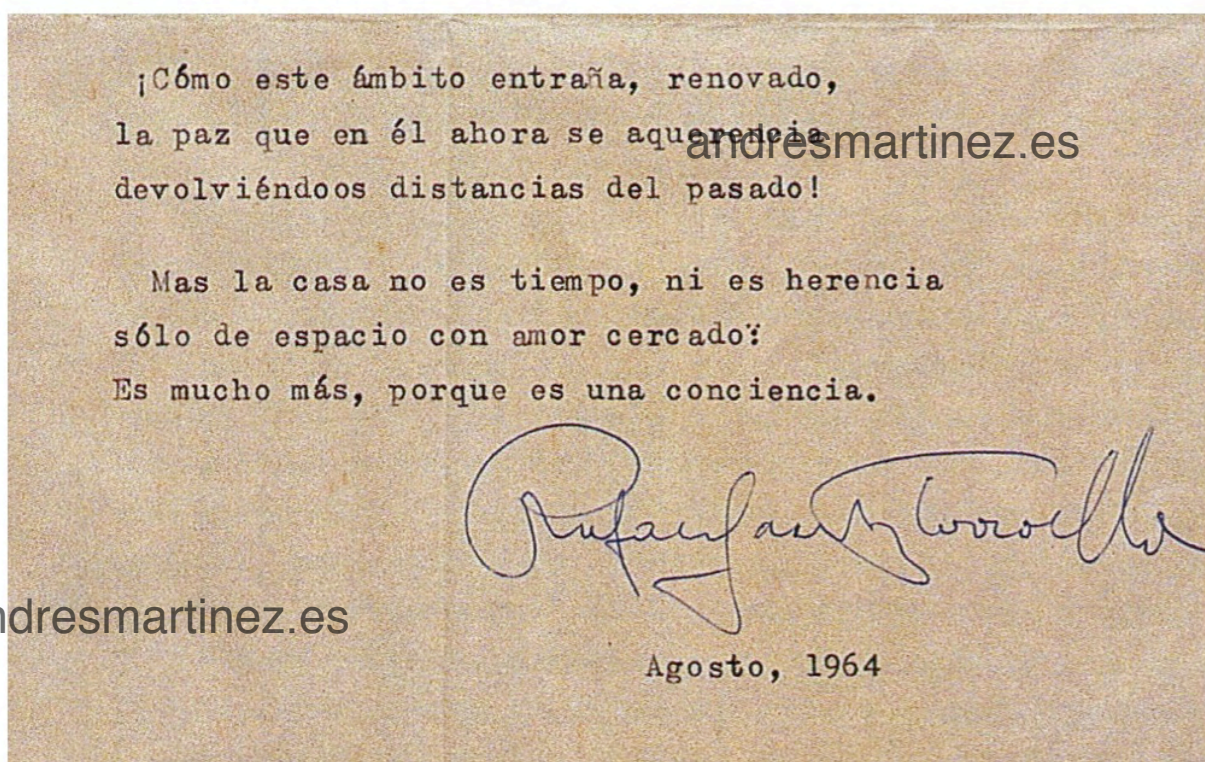
⁷⁶ De la Sota, A.: "Algo sobre paisajes y jardines", en *Cedro* n° 4. Invierno de 1954-1955 (según viene reproducido en De la Sota, A; Puente, M. —ed.—: *Op. Cit.*, págs. 27-29.

⁷⁷ Ideas sobre Bolaño, y frase de Steiner, que Ignacio Echevarría recoge en su prólogo a: Bolaño, Roberto: "2666". Editorial Anagrama, S.A. Barcelona, 2004.



4.86. Coderch especificaba siempre en sus proyectos que las persianas mallorquinas *Llambí* se pintaran de verde. Sólo acabaron de este color —el resto en blanco, al natural, o barnizadas— en dos proyectos: la casa Ferrer-Vidal de Mallorca y la casa solariega de Espolla —arriba—, para cerrar el hueco que separaba de la calle la parte cubierta de la terraza del primer piso.

4.87. Fragmento de la copia autógrafa del poema "En una nueva casa antigua" (Rafael Santos Torroella), depositado en la casa de Espolla (ficha D02).



*hay un universo en el sentido orgánico unificador que tiene esa ambiciosa palabra". Octavio Paz, mexicano profundamente viajado, defendió que "Algunos quieren cambiar el mundo / Otros leerlo / Nosotros queremos hablar con él". Ernesto Nathan Rogers, arquitecto, italiano, y judío perseguido durante la guerra mundial, que "la vida hay que realizarla no como una sucesión de acciones reacciones, sino como un perpetuarse de causas activas (...). Empresa sobrehumana e inhumana, pero por tanto profundamente humana". Todos ellos, grandes artistas, no tuvieron empacho en enfrentarse a eso que Bolaño llamó "(...) los combates de verdad, en donde los grandes maestros luchan contra aquello, ese aquello que nos atemoriza a todos, ese aquello que acoquina y encacha, y hay sangre y heridas mortales y fetidez"*⁷⁸.

A principios de los años 60, José Antonio Coderch descubrió, a través de su amigo Quim Masramón, arquitecto de la Diputación de Girona, que la casa *pairal* de los Coderch estaba en venta en Espolla, un pequeño pueblo del Alto Ampurdán muy cercano a la frontera a Francia: una masía familiar en la que él nunca había vivido, ni tan siquiera visitado, pero que había pertenecido a varias generaciones de sus antecesores hasta su bisabuela⁷⁹. Desde entonces, calcula Coderch, "(...) estuvo fuera de nuestra familia durante 60 años". El arquitecto se toma el hallazgo como algo muy personal e importante; luchando contra su entorno, incluida su familia más próxima, que le toma por loco, consigue finalmente comprar la casa con sus escasos ahorros, y rehabilitarla: "yo soy *ampurdanés*, de Espolla, aunque nacido en Barcelona (...)" explicaría a otro amigo más tarde; "estoy arreglando la planta baja, y yo tendré una habitación independiente en el primer piso, subiré por una escalerucha (...) El arreglo de mi casa *pairal* supone algo importante para mí. Es quizás el hecho más importante de mi vida"⁸⁰.

El Coderch que llega a Espolla está exhausto por la ineficacia de sus incontables esfuerzos públicos. Busca en su masía un contenedor simbólico donde resguardar un universo de verdades íntegras, pertenecientes a una sociedad primaria y fundamental. Es un refugio en la intimidad desde el que, y para quien se muestra reacio a exponerse de nuevo a las extorsiones del mundo exterior (que encuentra angustiante y usurpador) será ya imposible que vuelva a salir plenamente. Ha encontrado en él una rémora de la casa natal que, para Bachelard, habita en cada uno de nosotros físicamente, en un conjunto de hábitos orgánicos: "(...) las sucesivas casas en las que vivimos más tarde han banalizado nuestros gestos, pero, si regresamos a la vieja casa luego de una larga odisea, permanecemos estupefactos al constatar cómo los gestos más ínfimos, los gestos ordinarios, reviven inmediatamente, siempre perfectos"⁸¹.

Seguro que en este agotamiento tuvo también mucho que ver la manera en que, con su trabajo, se había empleado en los "combates de verdad" a que alude Bolaño. Ése parece ser el designio, ésa la responsabilidad, de los grandes maestros. Pero son luchas las tuyas, querido lector, cuya fatalidad no debes esperar que no te salpique. Porque, me temo, está también implícita en cada uno de los gestos cotidianos de gente normal como tú o como yo; en nuestras ambiciones mucho más modestas; quien sabe si, también, en los proyectos que, tras este momento en que nos despedimos y nues-

⁷⁸ Citas tomadas de: Schifino, Martín: "Nabokov y el nuevo mundo", en *Revista de libros* nº 132. Madrid, 2007. Págs. 3-7 (la de Nabokov); Guillén, C: *Op. Cit.* (la de Borges); Martí, C: *Op. Cit.* (2005), pág. 21 (la de Paz, que ya figura en la página 49 de nuestro manuscrito); Rogers, E. N.: "Lettere di Ernesto a Ernesto y viceversa". Archinto, Milán. 2000 (la de Rogers); y Bolaño, R: *Op. Cit.*, pág. 289-290. (la de Bolaño).

⁷⁹ Todo lo que aquí se cuenta sobre Espolla está tomado de la *Op. Cit.* de Antonio Pizza, en sus páginas 27, 90-91 y 152-153.

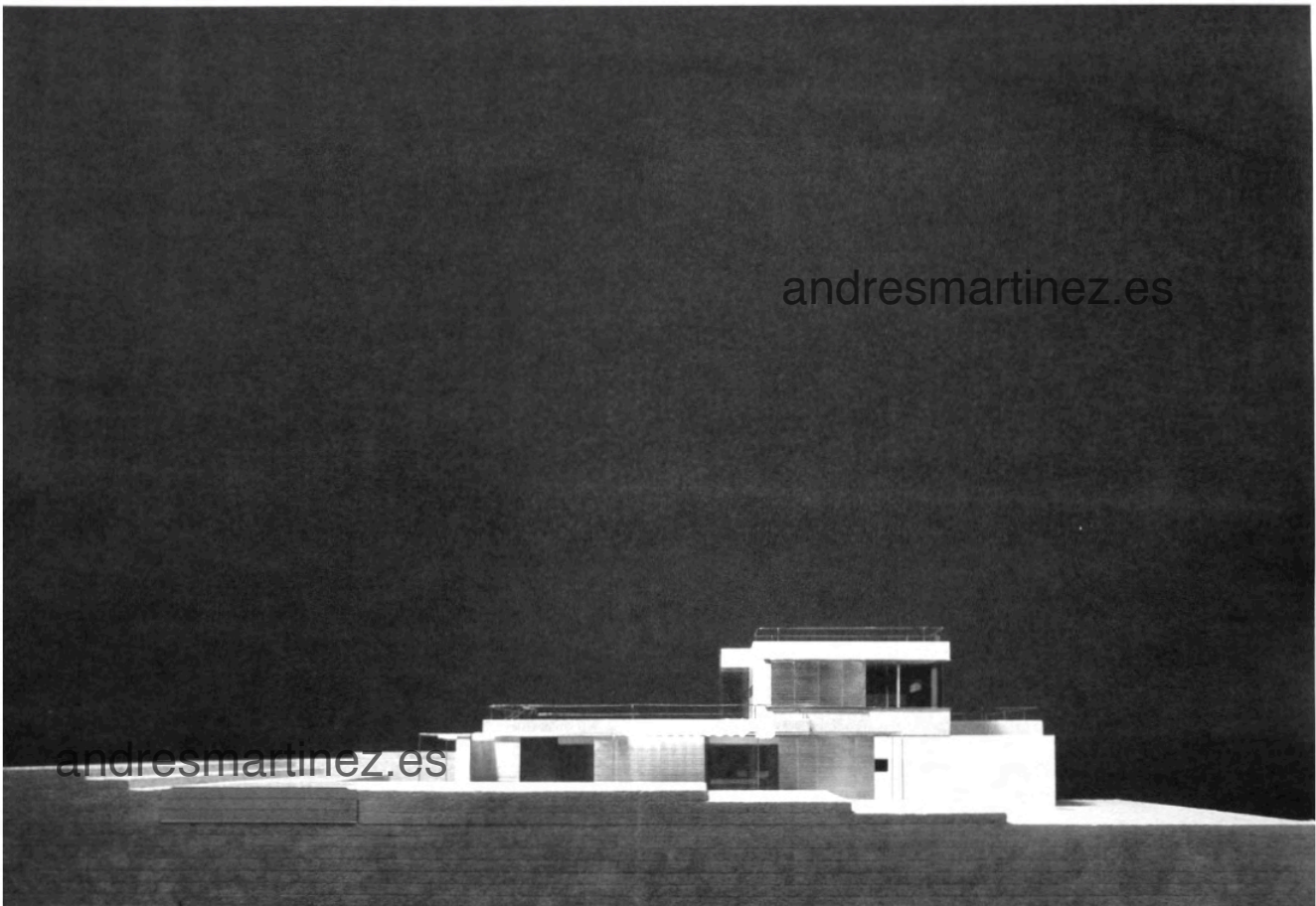
⁸⁰ Los planos de la rehabilitación están en la ficha D03.

⁸¹ Bachelard, Gaston: "La poética del espacio". Fondo de Cultura Económica. México, 1965. Pág. 53 (Edición original: *La poétique de l'espace*. Presses Universitaires de France, 1957) (Según lo recoge y traduce Pizza en su *Ibid.*, pág. 152).

José Antonio Coderch, architetto: casa a Sitges, Barcellona



4.88 y 4.89. Las casas Gili —arriba— y Guzmán —abajo—.



tros caminos se separan, decidas embarcarte; o —porqué no— en todo lo que yo te he contado durante esta aventura que hemos compartido y que aquí concluye. Pero no has de temer: para resguardarnos de las salpicaduras siempre nos quedará el refugio en una "nueva casa antigua" —real o imaginaria, igual dará— donde podamos buscar el eco que resuena de nuestra casa natal.

La primera parte de las obras de Espolla acaba en 1964. Es precisamente el año en que el arquitecto Coderch recibe de Gustavo Gili Esteve y Ana M^a Torra el encargo para construir una casa en el número 13 de la calle Torres Quevedo, urbanización de Terramar, en Sitges. En ella, el editor y su mujer le piden que evoque su casa de la calle Princesa, que probablemente y a su vez, era ya el espejo distorsionado de lo que recordaban sobre sus respectivas casas natales. Ese mismo verano, Coderch podrá pasar ya en Espolla la primera estancia larga con su familia. Su familia... y sus amigos. Entre ellos, su querido Rafael Santos Torroella, que le escribe y regala para celebrar la ocasión una poesía que queda depositada en la *masía* como testigo de su refundación. Se trata de una hoja, mecanografiada y autógrafa, que dice:

"En una nueva casa antigua

*Para Ana María y José Antonio Coderch
y para sus hijos.*

*"Hoy piel nueva inaugura el viejo muro,
porque la piedra, como el hombre, vive,
y al erguirse más fuerte y más seguro
alienta el aire que otra vez recibe.*

*Un rescoldo es la casa, que más puro
os transmite el linaje en que se inscribe:
la sangre antigua, por siglos polvo oscuro,
que mejor vuestra sangre aquí revive.*

*¡Cómo este ámbito entraña, renovado,
la paz que en él hasta ahora se aquerencia
devolviendoos distancias del pasado!*

*Mas la casa no es tiempo, ni es herencia
sólo de espacio con amor cercado.
Es mucho más, porque es una conciencia.*

*(Rafael Santos Torroella)
Agosto, 1964"⁸².*

Andrés Martínez. Barcelona, primavera de 2011.

⁸² Original recogido en ficha D02.

BIBLIOGRAFÍA

General

Alexander, Christopher; Ishikawa, Sara; Silverstein, Murray: "A Pattern Language / Un lenguaje de patrones. Ciudades. Edificios. Construcciones". Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1980.

Barriónuevo, Antonio; Torres, Francisco: "Sevilla: algunas consideraciones sobre la ciudad y la casa", en *2C. Construcción de la ciudad* nº 11. Barcelona, 1978. Págs. 7-11.

Bonet, Yago: "La genealogía de un tipo. El espacio a doble altura", en *A.V.* nº 10. Madrid, 1987.

Blaser, Werner: "Patios. 5.000 años de evolución desde la antigüedad hasta nuestros días". Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1987 (Edición original: *Atrium*. Wepf & Co. AG Verlag. Basilea, 1985).

Chueca Goitia, Fernando: "Invariantes castizos en la Arquitectura española". Editorial Dossat. Madrid, 1981.

Couceiro Núñez, Teresa: "El espacio de transición entre el interior y el exterior. Estudios a través de la relación interior-exterior". Tesis doctoral no publicada. Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Madrid, 2001.

De Prado, Casiano: "Descripción física y geológica de la Provincia de Madrid". Junta General de Estadística (Imprenta Nacional). Madrid, 1862.

Díaz Recasens, Gonzalo: "Recurrencia y herencia del patio en el Movimiento moderno". Universidad de Sevilla. Sevilla, 1992.

Fuertes, Pere; Monteys, Xavier: "Casa collage. Un ensayo sobre la arquitectura de la casa". Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2001.

Grassi, Giorgio: "La relación análisis-proyecto", en *La arquitectura como oficio y otros escritos*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1980. Págs. 60-72 (Edición original: "Il rapporto analisi-progetto", en VV.AA: *L'analisi urbana e la progettazione architettonica*. CLUP. Milán, 1970).

Guillén, Claudio: "Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada (Ayer y hoy)". Tusquets Editores. Barcelona, 2005.

Hegel, G. W. F.: "La casa como tipo fundamental", en *Arquitectura*. Editorial Kairós. Barcelona, 1981. Págs. 85-86.

Hertzberger, Herman: "Lessons for Students in Architecture". Uitgeverij 010 Publishers. Rotterdam, 1991.

Levin, Harry: "Contexts of Criticism". Harvard University Press. Cambridge, Massachusetts. 1957.

Marina, José Antonio: "Teoría de la inteligencia creadora". Editorial Anagrama. Barcelona, 1993.

Martí Arís, Carlos: "Las variaciones de la identidad. Ensayo sobre el tipo en arquitectura". Ediciones del Serbal. Barcelona, 1993.

Martí Arís, Carlos: "La cimbra y el arco". Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona, 2005.

Martí Arís, Carlos: "Pabellón y patio, elementos de la arquitectura moderna". Conferencia no publicada. Barcelona, 2007.

Martínez, Andrés: "Habitar la cubierta / Dwelling on the Roof". Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2005.

Moneo, Rafael: "La vida de los edificios. Las ampliaciones de la Mezquita de Córdoba", en *Arquitectura* nº 256. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Madrid, 1985. Págs. 26-36.

Monteys, Xavier: "Terrazas modernas", en VV.AA.: *Residencia urbana en Barcelona 1945-1970*. Edicions UPC. Barcelona, 2000. Págs. 112-118.

Monestiroli, Antonio: "Le forme e il tempo". Prólogo a la edición italiana de: Hilberseimer, Ludwig: *Mies van der Rohe*. Clup Ed. Milán, 1984.

Paricio, Ignacio: "La protección solar". Editorial Bisagra. Zaragoza, 1997.

Popper, Karl R.: "Conocimiento objetivo". Editorial Tecnos, S.A. Madrid, 1982 (Edición original: *Objective Knowledge: An Evolutionary Approach*. Clarendon Press. Oxford, 1972).

Reichlin, Bruno: "Tipo e Tradizione del Moderno", en *Casabella* nº 509-510. Págs. 32-39. 1985.

Rudofsky, Bernard: "The Conditioned Outdoor Room", en *Behind the Picture Window*. Oxford University Press. Nueva York, 1955. Págs. 150-167.

Rudofsky, Bernard: "Giardino, stanza all'aperto", en *Domus* nº 272. Milán, 1952. Págs. 1-5.

Sánchez Ferlosio, Rafael: "El Jarama". Editorial Destino, S.A. Barcelona, 1995 (edición original: Destino, 1956).

Steiner, George: "Presencias reales". Editorial Destino, S.A. Barcelona, 1998 (Edición original: *Real presences*. University of Chicago Press. Chicago, 1989).

Tanizaki, Junichirō: "El elogio de la sombra". Editorial Siruela. Madrid, 1994. (Edición original: *Éloge de l'ombre*, Chuokoron-Sha, Inc. Japan. 1933).

Sobre José Antonio Coderch

Armesto, Antonio; Diez, Rafael: "La revisión de la persiana mallorquina", en *José Antonio Coderch*. Santa & Cole. Barcelona, 2008.

Bofill, Ricardo; Goytisolo, José Agustín: "J. A. Coderch de Setmenat: dernier grand maître solitaire de l'architecture espagnole", en *Architecture d'Aujourd'hui* nº177. París, enero-febrero de 1975. Págs. 67-68.

Capitel, Antón; Ortega, Javier: "J. A. Coderch. 1945-1976". Xarait Ediciones. Madrid, 1978.

Coderch Giménez, Elvira: "Retrato de un fotógrafo", en Coderch, J.A.; Fochs, Carles: *Coderch fotógrafo*. Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona, 2000. Págs. 96 y 97.

Diez Barreñada, Rafael: "Coderch, variaciones sobre una casa". Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona, 2003 (Publicación de la tesis homónima. Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona. Barcelona, 2001).

Diez Barreñada, Rafael (*et alt*): "José Antonio Coderch. Casas / Houses". 2G nº 33. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 2002.

Fochs, Carles (*ed.*): "J.A. Coderch de Sentmenat 1913-1984". Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1989.

Fullaondo, Juan Daniel: "Notas de sociedad", en *Nueva Forma* nº 106. Madrid, noviembre de 1974.

Pizza, Antonio; Rovira, Josep M^a. (*et alt.*): "En busca del hogar. Coderch 1940-1964". Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña. Barcelona, 2000.

Sòria, Enric: "Conversaciones con J. A. Coderch de Setmenat". Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos de Murcia. Murcia, 1997.

VV.AA.: "Coderch", en *Arquitectura* nº 268. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Madrid, 1987.

"Gili house" en *A+U* nº62. Tokio, febrero de 1976. Págs. 64-65.

"I muri de Coderch", en *Domus* nº 503. Milán, octubre de 1971.

Sobre Alejandro de la Sota

Ábalos, Iñaki; Llinàs, Josep; Puente, Moisés: "Alejandro de la Sota". Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona, 2009.

Baldellou, Miguel Ángel: "Alejandro de la Sota", en *Hogar y Arquitectura* nº 115. Madrid, noviembre-diciembre de 1974 (Reeditado como libro: *Alejandro de la Sota*. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1975).

Baldellou, Miguel Ángel: "Alejandro de la Sota". Área de Gobierno de Urbanismo, Vivienda e infraestructuras del Ayuntamiento de Madrid. Madrid, 2006.

Bayón, Mariano: "Conversaciones con A. de la Sota desde su propio arresto domiciliario", en *Arquitecturas Bis*. Barcelona, Mayo de 1974.

Bravo Remis, Restituto: "Una inducción a la arquitectura. Alejandro de la Sota y la arquitectónica realidad de algunos materiales y sistemas industriales (1956-1984)". Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla. Sevilla, 2000.

Capitel, Antón: "Algunas ideas en torno a la obra de Alejandro de la Sota", en *Arquitectura* nº 233. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Madrid, noviembre-diciembre de 1981. Págs. 17-23.

De Guzmán, Enrique: "Einfamilienhaus Guzmán, Algete (Madrid), 1972", en *Werk, Bauen und Wohnen* nº5, Volumen 84. Zürich, Mayo de 1997. Págs. 37-39. (Versión original inédita en español: "Alejandro de la Sota", Madrid 1997).

De la Sota, Alejandro: "Alejandro de la Sota. Arquitecto". Ediciones Pronaos, S.A. Madrid 1989.

De la Sota, Alejandro: "Casa Domínguez en La Caeyra", en *Obradoiro* nº 9. Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia. Santiago de Compostela, 1984. Págs. 6-13.

De la Sota, Alejandro: "Escritos, conversaciones, conferencias" (Edición a cargo de Moisés Puente). Editorial Gustavo Gili, 2002.

De la Sota, Alejandro: "Urbanización junto al mar...", en *Quaderns* nº 160. Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña. Barcelona, 1984.

Gallego Jorreto, Manuel: "Alejandro de la Sota. Viviendas en Alcudia, Mallorca. 1984". Editorial Rueda S.L. Madrid, 2004.

Pemjean, Rodrigo: "Cuatro agrupaciones de vivienda. Mar Menor, Santander, Velázquez, Alcudia". Colegio Oficial de Arquitectos de Castilla la Mancha. Toledo, 2006. (Publicación de la tesis *Utopía y Realidad, Cuatro proyectos de vivienda colectiva de Alejandro de la Sota*. Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Madrid, 2005).

Valdés, Alfonso: "De Adolf Loos a Alejandro de la Sota: en el principio era el verbo", en *Arquitectura* nº 233. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Madrid, noviembre-diciembre de 1981. Págs. 38-41.

Valdés, Alfonso: "De Mies van der Rohe a Alejandro de la Sota, o la grande y honrosa fidelidad a unos principios heredados", en *Arquitectura* nº 233. Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid. Madrid, noviembre-diciembre de 1981. Págs. 28-33.

Nueva Forma nº 107. 1974 (Texto de Juan Daniel Fullaondo).

PROCEDENCIA DE LAS IMÁGENES

Se especifica aquí la procedencia de las imágenes que no forman parte del anexo documental. Se consignan con el número de referencia que precede al pie de foto de cada imagen en el manuscrito. Una referencia en letra "normal" alude al autor de una fotografía o dibujo, mientras que una referencia en letra "*cursiva*" alude a la fuente de la que se ha extraído: ya sea porque el autor se desconoce o porque, en algunos casos, resulta más relevante que éste. Si la fuente es un libro, la referencia aparece bajo el nombre de quien lo escribe, y se distingue de otras publicaciones al especificar el año.

- . Alexander, Christopher (1980): 1.04; 1.20; 1.47; 4.69.
- . Álvarez, Amada: 4.36.
- . *l'Architecture d'Aujourd'hui*: 2.41 (1975); 2.56 (1950).
- . Revista *Aeronáuticos* (2010): 4.73.
- . Archiv für Kunst und Geschichte (Berlín): 1.14.
- . Armesto, Antonio (2008): 2.64; 4.86.
- . *Arquitectura* (COAM): 2.82 (1989).
- . Arxiu Coderch (Sant Cugat del Vallès, Barcelona): 1.36; 1.37; 2.06; 2.23; 2.27; 2.28; 2.29; 2.57; 2.30; 2.31; 2.32; 2.33; 2.34; 2.39; 4.10; 4.13.
- . Baldellou, Miguel Ángel (1975): 3.43.
- . Blaser, Werner: 2.48; 2.49; 2.50 (1965); 2.51 (1965); 2.53 (1965); 3.29.
- . Boureau, Sylvain: 3.27.
- . Burri, René (Magnum): 4.66.
- . Canina, Luigi (2003): 2.46; 2.47.
- . Casals, Lluís: 2.81.
- . Català-Roca, Francesc: 1.41; 2.05; 2.25; 4.20; 4.25; 4.30; 4.32.
- . Coderch, José Antonio: 4.53 (arriba); 4.76.
- . Coderch, Elvira: 4.53 (centro y abajo).
- . De la Sota, Alejandro (1989): 1.42 ; 1.43; 3.08; 4.20; 4.21; 4.26; 4.78.
- . *Domus* (1971): 2.40; 2.43; 2.45; 4.88.
- . Giedion, Sigfried: 1.07.
- . FdV Projects: 2.84; 2.85; 2.86; 2.87; 2.88.
- . Fochs, Carles (1989): 2.26; 2.36; 4.77.
- . Fondation Le Corbusier (París): 1.10.
- . Fundación Alejandro de la Sota (Madrid): 1.38; 1.39; 3.35; 3.60; 3.69; 3.71; 3.75.
- . Fundación Pública del Pabellón Alemán de Mies van der Rohe (Barcelona): 4.63.
- . Gallego, Manuel: 3.87.
- . Hertzberger, Herman (1991): 1.44 ; 3.39; 3.40.
- . Hevia, José: portada (arriba); portada (abajo); 2.24; 2.35; 2.37; 2.38; 2.54; 2.66; 2.67; 2.68; 2.79; 2.80; 3.72; 3.74; 3.78; 3.80; 3.84; 3.86; 4.01; 4.02; 4.15; 4.54.
- . *Hogar y Arquitectura* (1974): 3.21; 3.24.
- . Malagamba, Duccio: 2.76; 2.77; 2.78; 4.31.
- . Maggi, Sandro: 1.40; 4.44; 4.45; 4.49.
- . Martí, Carlos: 2.53 (1989).
- . Martínez, Andrés: 1.02; 1.03; 1.09; 1.11; 1.24; 1.25; 1.26; 1.27; 1.28; 1.29; 1.30; 1.31; 1.45; 1.46; 1.48; 1.49; 2.58; 2.83; 3.01; 3.05; 3.06; 3.07; 3.09; 3.10; 3.11; 3.12; 3.13; 3.14; 3.15; 3.22; 3.28; 3.30; 3.31; 3.36; 3.38; 3.42; 3.44; 3.47; 3.55; 3.56; 3.57; 3.67; 3.68; 3.70; 3.88; 3.90; 4.03; 4.04; 4.05; 4.14; 4.16; 4.38; 4.52; 4.64; 4.70; 4.80.

- . Martínez Sarandeses, José: 4.58; 4.59; 4.60; 4.82; 4.83; 4.84; 4.85.
- . Mas, Adolf: 1.12.
- . *Nueva Forma* (1974): 2.42.
- . Otros: 1.01; 1.05; 1.06; 1.08; 1.13; 1.15; 1.22; 1.23; 2.59; 3.02; 3.66; 3.73; 3.76; 3.79; 3.81; 3.82; 3.83; 4.11; 4.35; 4.55; 4.56; 4.57; 4.65; 4.71; 4.72; 4.74; 4.89.
- . Raboso, Gonzalo: 4.34.
- . POUM de Sitges: 2.01; 2.02.
- . Rudofsky, Bernard: 4.61 (1955); 4.62 (1964); 4.67; 4.68.
- . Schuwerk, Klaus: 4.81.
- . Servicio Cartográfico de la Consejería de M. Ambiente de la Comunidad de Madrid: 3.03; 3.04.
- . Sistema d'Informació Territorial Municipal de la Diputació de Barcelona: 2.03.
- . Yashuhiro, Ishimoto: 3.26.

